LA REVUE DE

# TEHERAN

ISSN 2008-1936

MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE

N° 43, Juin 2009, 4e ANNEE

PRIX 1000 TOMANS
4.50 EUROS

www.teheran.ir

## *Il était une fois...*

## Les contes populaires iraniens et leurs illustrateurs




## La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

**Direction**
Mohammad-Javad Mohammadi

**Rédaction en chef**
Amélie Neuve-Eglise

**Secrétariat de rédaction**
Arefeh Hedjazi
Djamileh Zia

**Rédaction**
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Babak Ershadi
Samira Fakhariyan
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Saeed Kamali Dehghan

**Correspondants en France**
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

**Correction**
Béatrice Tréhard

**Graphisme et Mise en page**
Monireh Borhani

**Site Internet**
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
***Illustration: Ali Bouzari***

# Sommaire

LA REVUE DE TEHERAN
Premier mensuel iranien en langue française
N° 43 - Khordâd 1388 / Juin 2009
Quatrième année
Prix 1000 Tomans / 4.50 Euros

## CAHIER DU MOIS

*Dossier réalisé par Alice Bombardier;*
*Merci à Zohreh Zanganeh et*
*Ulrich Marzolph pour leur soutien;*
*Illustrateur invité: Ali Bouzari*



## CULTURE

### Repères



## PATRIMOINE

### Itinéraire



## LECTURE

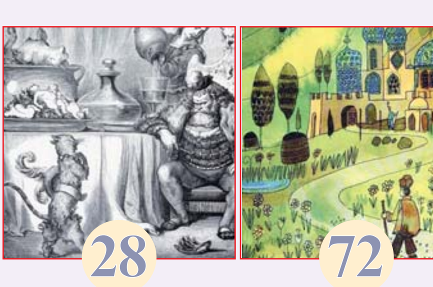
### Poésie



## FENÊTRES

### Au Journal de Téhéran








# La culture populaire en Iran: ses formes, son histoire, ses croyances. Entretien avec M. Vakiliân, Directeur de la revue *Farhang-e Mardom* (”Culture Populaire”) à Téhéran

Entretien réalisé par
Alice BOMBARDIER
pour la Revue de Téhéran
Traduit par
Alice BOMBARDIER et
Arefeh HEDJAZI

**M. Vakiliân a pris la succession des travaux de Seyyed Abolqâssem Enjavi Shirâzi sur la culture populaire et nous transmet ici sa passion de collecteur d'histoires.**

Savez-vous ce qu'est un *zarbolmasal*? Cela veut dire «proverbe».

Par exemple, voici un proverbe qui existe en Iran: *âstin-e now bokhor polo* (littéralement: «manches neuves, mangez du riz»).

Chaque proverbe a une histoire. L'histoire de ce proverbe concerne Bohloul, à l'époque de Hâroun al-Rashid. Un jour, Bohloul va à une réunion. Tout le monde est en train de parler. Il s'assoit en haut pour suivre la discussion. On lui dit: «Va un peu plus bas, va un peu plus bas». Il s'écarte tant et si bien qu'il en vient à s'asseoir au pas de la porte, près des chaussures. Il avait des vêtements usés.

Il revient une autre fois, vêtu de beaux habits neufs. Il s'assoit près de la porte. On lui dit: «Je vous en prie, plus haut! Je vous en prie, plus haut!» A la fin, on lui sert même un plat de riz. Il s'adresse alors à sa manche et lui dit: «Nouvelle manche, c'est à toi de manger le riz». Les autres lui demandent: «Es-tu devenu fou?» Il répond: «Non… Le riz que vous avez apporté était pour mes habits, non pour moi. Je suis la même personne que la dernière fois. Or vous m'aviez placé près de la porte, sans rien m'offrir à manger». Aujourd'hui, on utilise en Iran l'expression *âstin-e now bokhor polo* lorsque l'on veut imposer du respect non par son apparence mais par soi-même. Sa'adi fait allusion à ce proverbe dans le *Golestân*, Dehkhodâ le mentionne également dans son encyclopédie. Dans un des livres que j'ai écrit en 1987 (*Tamsil va Masal*, «Idiomes et proverbes»), j'ai réuni les histoires des proverbes iraniens. Un ensemble d'histoires courtes et délicieuses.

**Outre le travail d'édition que vous menez à la revue *Farhang-e Mardom*, la seule revue d'études folkloriques existant en Iran, vous avez donc recueilli différents aspects de la culture orale iranienne.**

Oui, et je crois que ce qui a eu le plus de portée est mon travail sur les devinettes. J'en ai collecté un certain nombre pour les enfants de 13 ou 14 ans. Ils adorent ce livre et moi j'adore les enfants. *An tchist ke shab o rouz râh miravad vali khasteh nemishavad?* («Qu'est-ce qui, nuit et jour, ne cesse de cheminer mais n'est jamais fatigué?»)

La rivière!

**Quand avez-vous fondé la revue *Farhang-e Mardom*?**

En 2002 (1381).

**Pourquoi ?**

Malheureusement en Iran, nous n'avons pas d'université qui propose un cursus sur le folklore iranien. Pour cela, il faut aller au Tadjikistan, en Azerbaïdjan, en Turquie ou dans les pays occidentaux.

Avant la Révolution, il existait une revue d'anthropologie sur la culture populaire, créée en 1954 par Seyyed Abolghâssem Enjavi Shirâzi. M. Enjavi Shirâzi était mon professeur et je me suis toujours dit qu'il serait important de recréer une revue sur ce thème.

Depuis sept ans, je publie *Farhang-e Mardom* quatre fois par an. Cela nous a permis également de créer le Centre d'Anthropologie de la Culture populaire (en persan: *Howzeh-ye Mardomshenâsi-ye Farhang-e Amiâneh*), qui commence à être reconnu à l'étranger.

**Et vous, aviez-vous travaillé à l'université auprès de M. Shirâzi?**

Au départ, j'ai étudié les langues anciennes, non le folklore. Aucun des membres du Centre n'a fait d'études académiques ou universitaires dans le domaine du folklore. Mais nous espérons que cette discipline sera créée dans le futur à l'université car elle est très importante, étant donné la diversité des peuples en Iran.

Je pense que le champ de la culture populaire est plus développé en Iran qu'en France parce que les peuples en Iran sont plus divers. Il y a une diversité des peuples et des climats.

**Qu'incluez-vous dans le domaine de la culture populaire?**

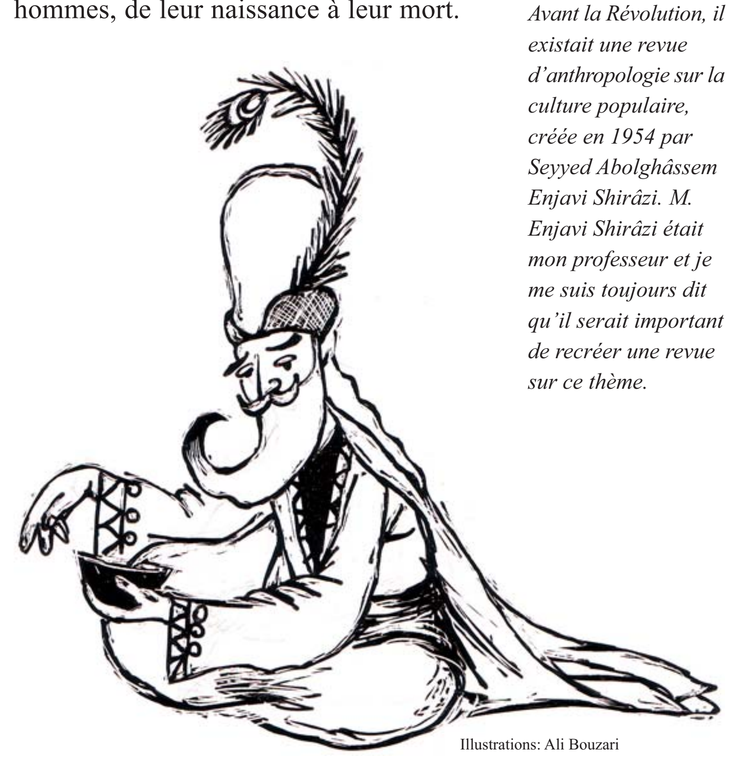
D'un point de vue abstrait, la culture populaire est constituée des différentes coutumes, traditions, légendes des peuples.

D'un point de vue concret, les modalités de construction des habitations, l'artisanat, comme le tissage de tapis, l'agriculture traditionnelle, comme l'utilisation des *qanâts* (canaux souterrains, construits entre 10 000 à 6 000 ans avant J.-C.), sont autant de savoir-faire englobés dans la culture populaire.

Ce domaine comprend toute la vie des hommes, de leur naissance à leur mort.

*Malheureusement en Iran, nous n'avons pas d'université qui propose un cursus sur le folklore iranien. Pour cela, il faut aller au Tadjikistan, en Azerbaïdjan, en Turquie ou dans les pays occidentaux.*

*Avant la Révolution, il existait une revue d'anthropologie sur la culture populaire, créée en 1954 par Seyyed Abolghâssem Enjavi Shirâzi. M. Enjavi Shirâzi était mon professeur et je me suis toujours dit qu'il serait important de recréer une revue sur ce thème.*



Illustrations: Ali Bouzari

*Avant, il n'existait pas de moyens d'écriture. On transmettait ce savoir populaire de mère en fille, de père en fils, du maître à l'élève, d'une génération à l'autre, de façon orale. La culture populaire est une culture orale. Les analphabètes ne savent pas écrire mais ont une culture.*

En vérité, depuis même avant la naissance jusqu'après la mort. Les enfants, les femmes enceintes, tous sont concernés à des âges différents. Avant, il n'existait pas de moyens d'écriture. On transmettait ce savoir populaire de mère en fille, de père en fils, du maître à l'élève, d'une génération à l'autre, de façon orale. La culture populaire est une culture orale. Les analphabètes ne savent pas écrire mais ont une culture. Toute relation orale est une culture populaire, d'une petite société (une classe) à une grande société (une caserne ou un pays). Cette transmission se perpétue.

**Les différents peuples d'Iran ont-ils une culture commune?**

Les différents peuples d'Iran ont chacun leur langue et leurs propres coutumes mais il existe en effet une culture commune à tous ces peuples. Les Kurdes, les Arabes, ont leurs propres traditions mais par exemple Norouz, les cérémonies du Nouvel-An le 21 mars, sont pratiquées par tous de la même manière.

*En Iran, avant l'islam, nous avions une culture populaire très riche. Une partie de cette culture est rapportée dans les livres, dans les Gathas et Yasht (Avesta), c'est-à-dire dans les livres zoroastriens et des autres religions antiques. Nous y découvrons les traces et les racines de la culture populaire des gens.*

En 1846, William Thoms a créé pour la première fois le terme folklore au sein de l'Association d'Anthropologie populaire, qui existait en Angleterre. Auparavant, la culture populaire était englobée dans l'anthropologie ou l'ethnologie. William Thoms a écrit en 1846 un article dans une revue française d'anthropologie. Il y affirmait que les coutumes et tout ce qui a trait à la culture populaire doit être étudié à part entière. Il proposait de créer le terme «folklore», de l'anglais *folk* (qui signifie «peuple») et *lor* (qui signifie «savoir»). Après cela, la branche anthropologique du folklore s'est développée de manière indépendante. Elle a même été introduite dans les universités, considérée officiellement de manière scientifique.

**Quelle est l'histoire de la culture populaire en Iran?**

Dès que les hommes ont commencé à vivre ensemble, une culture primitive a pris forme. Puis on arrive à l'écriture il y a 4000 ans. Des millénaires avant l'invention de l'écriture, la communication entre les hommes était orale. L'ancienneté de la culture populaire est équivalente à l'ancienneté de l'homme sur la terre.

En Iran, avant l'islam, nous avions une culture populaire très riche. Une partie de cette culture est rapportée dans les livres, dans les *Gathas* et *Yasht* (*Avesta*), c'est-à-dire dans les livres zoroastriens et des autres religions antiques. Nous y découvrons les traces et les racines de la culture populaire des gens. Et certaines fêtes comme celles de *Sadeh* et *Mehregân* (début de l'automne), *Pandjeh*, *Norouz*, les coutumes des enterrements, les cérémonies de commémoration, les proverbes, les serments, les contes, apparaissent déjà dans les livres pré-islamiques, notamment les lettres de Tansar.

A l'époque achéménide, il existait des courriers royaux (pages) du nom de *gowsân*, qui, dans les villes, tout en délivrant leurs messages, racontaient des histoires. Dans le *Shâhnâmeh*, il est écrit que le roi Bahrâm-e Gour, appelé comme cela car il aimait chasser des zèbres, avait ordonné, pour faire plaisir à ses sujets, d'engager 10 000 aèdes, conteurs et musiciens originaires de l'Inde. Et les *koli* (les tsiganes iraniens) sont les descendants de ces hommes. Ils marchent dans les rues en jouant du *târ* et content des histoires.

Les *gowsâns* furent plus tard nommés des *kousehs*. Aboureyhân Birouni et Sa'âlabi Massoudi mentionnent, dans



*Al-Tafhim*, *Asâr al-Bâghieh*, *Semâr al-Gholoub*, et dans *Ghânoun-e Mas'oud* (le canon de Massoud), ces *kousehs* et le *kousehbarneshine* (coutume de s'asseoir et de raconter des histoires). Juste avant Nowrouz, les *kousehs* annonçaient la nouvelle année en chantant leurs poèmes. Il y en a qui existent encore dans de nombreuses villes iraniennes, ils sont appelés aujourd'hui des *norouzkhâns*. Certains de ces *gowsâns* ou *kousehs,* étaient appelés aussi *fahlavikhâns*, *fahlavi* est le mot arabe pour *pahlavi*. Ils vivaient aux alentours de Hamadân et y chantaient. Bâbâ Tâher Hamedâni était un *fahlavikhân*. Il y avait aussi des *shervekhâns*, qui existent toujours. On peut suivre ce courant depuis l'Iran antique jusqu'à aujourd'hui.

Malheureusement, avec l'attaque d'Alexandre et les guerres entre l'Iran et l'Empire romain, puis l'invasion arabe, beaucoup de livres et de bibliothèques furent brûlés. C'est pour cela que nous ne possédons que très peu d'informations sur la culture populaire iranienne avant l'islam.

Après l'islam, la culture préservée de façon orale a été rassemblée par des écrivains dans des livres; notamment Ferdowsi, qui a écrit le Livre des Rois (*Shâhnâmeh*) à partir des documents des *dehghâns* (grands propriétaires terriens de l'époque, la noblesse du terroir). Il s'est également servi de *khodâynâmeh* (recueil de textes pédagogiques ou récits sur l'histoire des rois, qui existaient avant l'islam). Le *Shâhnâmeh* est la carte d'identité, la charte de l'histoire iranienne.

Cette situation s'est perpétuée jusqu'à l'époque safavide, où un conflit entre les Ottomans, les héritiers du califat musulman, et la dynastie iranienne safavide, a mené à une guerre idéologique et nationaliste. Les rois safavides ont alors essayé de développer le sentiment national iranien. A partir des Safavides, il y eut donc, en Iran, un travail entrepris au niveau de la culture. Mohammad Hableroudi a été le premier à s'intéresser aux proverbes de la langue iranienne et à les compiler dans deux livres (avant lui, les travaux existant étaient éparpillés), dont *Madjma' al-Amsâl*.

A l'époque qâdjâre, plus qu'à toute autre époque en Iran, une culture populaire a pris forme, au point même qu'un religieux du nom de Hadji Djamâl Khânsâri a écrit tout un livre, *'Aqâyed al-Nesâ',* sur les croyances des femmes. Bien avant la création du mot folklore par William Thoms, certains écrivains s'intéressaient donc déjà à la culture populaire.

Si nous étudions les œuvres des poètes et écrivains, nous découvrons énormément de références à la culture populaire. Par exemple, dans les œuvres de Sanâ'i (XIème siècle), il est possible de repérer beaucoup de légendes, proverbes, coutumes ou contes populaires. Dans deux numéros de la revue *Farhang-e Mardom* que je dirige, Mme Faturitchi a étudié, à partir de ses poèmes, les jeux en vogue à l'époque de Sanâ'i: le *ma'rekeh-guiri* (spectacle en plein air), le *naqqâli* (narration populaire), *sho'badeh-bâzi* (prestidigitateur), *duâlakbâzi* (les échasses), *ghesseh-gou'i (*raconter des légendes), *she'r-khâni*

*Après l'islam, la culture préservée de façon orale a été rassemblée par des écrivains dans des livres; notamment Ferdowsi, qui a écrit le Livre des Rois (*Shâhnâmeh*) à partir des documents des* dehghâns *(grands propriétaires terriens de l'époque, la noblesse du terroir).*

*A l'époque qâdjâre, plus qu'à toute autre époque en Iran, une culture populaire a pris forme, au point même qu'un religieux du nom de Hadji Djamâl Khânsâri a écrit tout un livre,* 'Aqâyed al-Nesâ'*, sur les croyances des femmes.*

(réciter des poèmes), *mâr-guiri* (charmeur de serpent), le polo, les échecs, le *nard* (jeu qui ressemble au backgammon), *fâl-guiri* (lire l'avenir), *khâk-bâzi* (jeux d'enfant avec la terre), *shamshir-bâzi* (escrime), *savâr bar asb-e-tchoubi bâzi* (cheval en bois à bascule), et pour les filles *lo'batak-bâzi* (jouer à la poupée).

Attâr a fait également de nombreuses allusions aux croyances et superstitions populaires dans ses poèmes.[1] Par exemple, une croyance populaire consiste à croire que s'essuyer le visage avec un pan de vêtement diminue le pain quotidien que Dieu attribue aux hommes chaque jour. Cela annonce l'appauvrissement. La toile d'araignée dans la maison est également un signe annonciateur de pauvreté. De même, s'asseoir devant l'entrée de la maison et s'appuyer contre le chambranle de la porte peut provoquer la misère.

*Lors de la Révolution Constitutionnelle en 1906, les écrivains se sont mis à utiliser la langue populaire, à déclamer des poésies en langue populaire. Dans les journaux, les hommes du peuple pouvaient, car c'était écrit dans leur langue, se sentir proche de la Révolution.*

Dans les œuvres de Mowlavi, il y a aussi des éléments intéressants. Monsieur Marzolph a fait une recherche sur les croyances populaires dans le *Masnavi* de Mowlavi[2], et Monsieur Djafari, sur l'origine de ces allusions populaires dans l'œuvre de Mowlavi.



Par exemple, l'expression *na'l dar âtash nahâdan*, («mettre un fer à cheval dans le feu») signifie préparer quelque chose pour quelqu'un. J'ai vu qu'en France et en Allemagne, on place un fer à cheval au-dessus des portes pour porter chance. Si on le met à l'envers, cela signifie que l'on ne veut pas recevoir de visiteurs. Parfois j'en ai vu aussi accrochés sur les voitures en Europe. Cette expression apparaît dans les œuvres de Hâfez, Khâghâni et Obeyd Zâkâni: si une femme voulait accroître l'amour de son mari pour elle, elle mettait un fer à cheval dans le feu et disait:

*Dar nahân khâneh-ye eshrat sanami khosh daram / Kaz sar-e zolf o rokhash na'l dar âtash dâram*

(«Dans mes pensées et dans la niche secrète de mon esprit, j'ai un bien aimé dont la mèche bouclée est comme un fer à cheval plongé dans le feu», qui sont deux vers du poète Hâfez).

Ainsi, les gens qui voulaient que leur bien-aimé se languisse d'amour pour eux écrivaient son nom sur un fer à cheval, le jetaient au feu et récitaient cette phrase destinée à enchaîner le cœur de l'aimé.[3]

**Et après la dynastie qadjâre?**

Avant les Qâdjars, la culture populaire était considérée comme inconsistante, liée à la basse extraction des *bâzâris* (les commerçants travaillant au bazar).

Mais lors de la Révolution Constitutionnelle en 1906, les écrivains se sont mis à utiliser la langue populaire, à déclamer des poésies en langue populaire. Dans les journaux, les hommes du peuple pouvaient, car c'était écrit dans leur langue, se sentir proche de la Révolution. Cela a contribué au fait que les rois qâdjârs ont été obligés d'accepter la Constitution.

Mais la culture populaire n'avait pas

encore de statut scientifique. Cent ans après que William Thoms ait donné, en Europe, une dimension scientifique à la culture populaire, ce point de vue scientifique fait son apparition dans la littérature iranienne par l'intermédiaire de l'écrivain Sâdegh Hedâyat, qui était très lié aux écrivains français.

Puis les chercheurs, et non plus seulement les écrivains, ont commencé à étudier la culture populaire. En 1959 (1338), M. Enjavi Shirâzi crée à la radio en Iran une émission intitulée *Farhang-e Mardom* (qui signifie «culture populaire»). Pour participer à cette émission, près de 5000 personnes ont envoyé des textes sur les coutumes ou histoires de leurs villages ou de leur région. M. Endjavi Shirâzi a ensuite compilé tous ces textes dans 20 volumes. Son travail a beaucoup contribué à la connaissance de la culture populaire iranienne contemporaine.

**Ces textes ont-ils été écrits puis publiés dans leur langue orale d'origine?**

Oui. Par exemple, avec l'accent des villages et le vocabulaire local.

**Parlez-nous des phrases typiquement iraniennes que l'on trouve au début des contes populaires.**

Plusieurs formules existent pour commencer à narrer des histoires. L'équivalent de «il était une fois» correspond à différentes expressions en persan:

*Hitchi boud, hitchi naboud* (littéralement: il y avait ou il n'y avait rien)

*Yeki boud, yeki naboud* (il y avait quelqu'un ou il n'y avait personne)

*Hitch kas dar doniâ naboud* (il n'y avait personne au monde)

*Khodâvand boud* (la puissance divine était)

*Boud, naboud* (il était, il n'était pas)

Les Afghans disent aussi :

*Yek mardi boud, seh pesar dâsht, yekish kour boud o do tâsh tcheshm nadâsht, do tâsh kour boud o yekish goush nadâsht.*

(Il était une fois un homme qui avait trois fils, un était aveugle et les deux autres n'avaient pas d'yeux, deux étaient aveugles et un n'avait pas d'oreille.)

Pour conclure une histoire, on dit par exemple:

*Seh tâ sib dâshtam, do tâsh mâl-e to, yekish mâl-e felân.* (J'avais trois pommes, deux sont à toi, une à quelqu'un d'autre.)

*Ghesseh-ye mâ be sar resid, kalâgheh be lounach naresid.* (Notre histoire est arrivée à sa fin, le corbeau n'est pas arrivé à son nid.)

Ou bien:

*Ahmadiân neshasteh, ghesseh-ye mâ be sar resid, Ahmadiân neshasteh, ghâleb-e pouneh shekasteh.*

Ahmadiân est assis, notre histoire est arrivée à sa fin, Ahmadiân est assis, la boîte du thym est cassée. ■

**Ouvrages publiés en persan par M. Vakiliân (traduction française des titres):**

1. L'histoire des proverbes, 2 volumes.
2. Le Ramadan dans la culture populaire.
3. Devinettes à lire.
4. Les contes de Mashhadi Galine Khânom, avec le Professeur Ulrich Marzolph.
5. Les histoires de Topoz Gholi Mirzâ, avec le Professeur Ulrich Marzolph et Zohreh Zanganeh.
6. Les contes d'hier et d'aujourd'hui, avec le Professeur Sin Talé Hara.
7. L'Imam Ali dans les contes populaires.
8. Le pays des mythes, avec Azitâ Samrend Salimi.
9. Les contes populaires, avec les chercheurs du Centre de l'Héritage culturel.
10. Les contes et les mythes iraniens, lauréat de l'Association italienne du folklore en 2000.
11. Origines des histoires du Masnavi selon les peuples d'Iran et d'ailleurs.
12. Les coutumes et traditions populaires de deuil en Iran.

---

1. Cf. les numéros 6 et 7 de la revue *Farhang-e Mardom*.
2. Cf. le numéro 3 de la revue *Farhang-e Mardom*.
3. Cette interprétation est tirée du dictionnaire *Ghiyâs al-Loghât*.

# Variation, stabilité et constitution du sens dans les récits narratifs d’une conteuse persane

Ulrich MARZOLPH
Traduit de l’anglais* par
Alice BOMBARDIER

Ulrich Marzolph, étudiant le persan à Mashhad en 1977-78, a quitté l'Iran avant la Révolution. Déterminé à poursuivre ses études sur l'Iran, il a entrepris en Allemagne un doctorat sur le folklore narratif iranien en s'appuyant sur la totalité des sources connues, y compris les sources non publiées. Ulrich Marzolph a alors pris contact avec Laurence Paul Elwell-Sutton, collecteur des récits de Mashdi Galin Khânom, et l'a rencontré à Edinburg. Celui-ci lui a légué, peu avant sa mort, toutes ses notes et documents. Après sa thèse traitant la typologie du conte persan en langue populaire, Ulrich Marzolph a d'abord publié une édition sélective des contes non publiés de la collection Elwell-Sutton de Mashdi Galin Khânom, une vielle femme non-lettrée qui avait travaillé dans la maison d'un ami journaliste d'Elwell-Sutton à Téhéran. Dans le cadre d'un projet de recherche, il a ensuite publié la totalité des contes de Mashdi Galin Khânom en Allemagne. Avec la collaboration d'Ahmad Vakiliân, ancien élève de Seyyed Abolqâssem Enjavi Shirâzi et actuel directeur de la revue *Farhang-e Mardom* ("Culture Populaire"), il a opéré une sélection de ces contes destinée aux lecteurs iraniens qui fut publiée pour la première fois à Téhéran en 1995. Ce livre de contes vient d'être réédité en Iran pour la cinquième fois.

Depuis les années 1950, le développement de la recherche en matière de narration populaire a conduit à un déplacement de l’attention portée aux différents aspects de la narration. L’attention est passée de la documentation à l’analyse, du texte au contexte et de l’explication à l’interprétation. En outre, la traditionnelle prédominance des études de contenu a été remplacée par une plus grande conscience de la nécessité de mieux évaluer la performance du conteur. Les résultats de cette approche élargie ont conduit à une étude plus détaillée des différents messages et du sens que les récits oraux peuvent comporter pour le narrateur et son audience.[2]

Toute analyse contextuelle sérieuse nécessite une certaine quantité de données de source sûre, collectées sur le terrain. Cette collecte implique des difficultés. Alors que ces difficultés sont plus faciles à résoudre en Occident, les chercheurs occidentaux rencontrent souvent de sévères obstacles quand ils ont l’intention d’effectuer des recherches dans des pays africains ou asiatiques. Les différences de codes culturels et le difficile accès aux données, contrôlées par les institutions, peuvent mettre en doute l’évaluation et l’utilité du corpus recueilli, ainsi que la légitimité à le publier. L’impact de ces difficultés se fait encore plus sentir dans les régions qui appréhendent leur propre héritage culturel à partir de l’ «attitude occidentale dominante». Au-delà des labellisations généralisantes que sont «Ouest» et «Est», il est important de visualiser les différents aspects, raisons, et surtout, les résultats qu’engendre cette attitude pour la recherche locale dans le domaine du folklore

narratif. Certainement, les chercheurs doivent être conscients que le domaine du folklore narratif n'est pas un terrain «innocent», traitant simplement «d'histoires de grand-mères». Ce domaine, au contraire, traite de sujets sensibles, qui portent sur les fondements moraux et éthiques d'une société, sur les définitions du soi. L'étude de ces sujets peut facilement faire l'objet d'interprétations contradictoires.[3] [...]

La Révolution iranienne a eu un impact considérable sur tous les champs de la recherche. Le pays ne se prête plus aux enquêtes de terrain, notamment depuis que les études dans les domaines considérés non officiellement comme de la superstition (*khorâfât*) ont été découragées. Cette attitude est, en outre, relayée par l'état déplorable des archives folkloriques de l' «Organisation de l'Héritage Culturel» à Téhéran.[4]

Avant 1979, la recherche en folklore narratif était dominée par deux courants majeurs, l'un plutôt privé et l'autre de nature plus officielle. Le premier courant englobait les activités de Seyyed Abolqâssem Enjavi Shirâzi, récemment décédé, qui a travaillé à la radio et rassemblé une masse considérable de documents portant sur tous les aspects du folklore iranien, dont plusieurs milliers de récits narratifs. Le second courant, principalement représenté par les activités officielles du Centre National pour l'Ethnologie et le Folklore, fondé en 1958, a permis la publication de nombreux ouvrages, notamment au milieu des années 1970. Avant la Révolution, la narration traditionnelle en elle-même était surtout florissante dans les zones rurales du pays, bien que les folkloristes iraniens aient estimé qu'elle ait été mise sévèrement sous pression par les médias modernes de communication.

Après la Révolution, toutes les activités précédentes ont été d'abord interrompues puis réévaluées. Il est très difficile de savoir ce qui s'est passé exactement, notamment depuis que les recherches étrangères ne sont plus encouragées en Iran, et que rien n'a été fait pour légitimer les activités dans le domaine du folklore. Après une période de virtuelle liberté de la presse, les publications monographiques dans le domaine de la narration populaire ont presque totalement cessé. Pas même une douzaine de livres de contes n'a été publié après 1979. Or, l'accessibilité aux travaux théoriques d'analyse en matière de littérature et narration folklorique, non existante avant la Révolution, s'est considérablement accrue grâce à une série de traductions, menées à partir de 1985, des recherches de Marguerite Loeffler-Delachaux, Mirca Eliade et Vladimir Propp.[5]

De même que les activités institutionnelles de la recherche en folklore narratif, l'ancien Centre National pour l'Ethnologie et le Folklore a cessé d'exister. Ses archives et sa bibliothèque font aujourd'hui partie de l'Organisation de l'Héritage Culturel. Cette institution, très centralisée, est responsable de toutes les différentes activités culturelles du pays. Selon la définition que l'institution donne d'elle-même, l'Organisation de l'Héritage Culturel s'occupe aussi bien de recherches universitaires dans les domaines de l'archéologie, l'ethnologie et des arts traditionnels que de remplir les tâches d'identification, de restauration, de reconstruction et de revivification des objets culturels et historiques. Cette institution, auparavant rattachée au Ministère de la Culture et de l'Education, a depuis été affiliée au Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique, qui supervise la conformité des activités culturelles selon le système des valeurs islamiques. Au sein de l'Organisation de

*Avant la Révolution, la narration traditionnelle en elle-même était surtout florissante dans les zones rurales du pays, bien que les folkloristes iraniens aient estimé qu'elle ait été mise sévèrement sous pression par les médias modernes de communication.*

*Au sein de l'Organisation de l'Héritage Culturel, la recherche en folklore narratif est inclue dans le département d'ethnologie. Outre la formation de futurs folkloristes, la première entreprise d'importance menée après la Révolution semble avoir été une grande enquête de terrain sur la narration folklorique, accomplie, en 1994-95 (1373), à travers le pays.*

*Concernant l'Iran contemporain, il existe un document de narration orale des plus fascinants. Ce sont les récits racontés par Mashdi Galin Khânom, téhéranaise.*

*Les 117 récits de Mashdi Galin Khânom constituent non seulement un matériel d'une taille impressionnante, ayant trait à l'ancien Téhéran, mais représentent aussi le plus important corpus de narrations folkloriques collectées auprès d'un seul narrateur iranien.*

l'Héritage Culturel, la recherche en folklore narratif est inclue dans le département d'ethnologie. Outre la formation de futurs folkloristes, la première entreprise d'importance menée après la Révolution semble avoir été une grande enquête de terrain sur la narration folklorique, accomplie, en 1994-95 (1373), à travers le pays, par des étudiants issus de toutes les régions et des principales villes.

Après la Révolution, la seconde importante institution concernée fut le Musée du Folklore, dont les archives ont été mises à la disposition du département de la radio nationale. Les activités extérieures du Musée du Folklore ont été interrompues pendant plusieurs années après la Révolution, bien que, de façon interne, l'organisation de son matériel ait été portée à un haut degré de perfection. Après avoir changé plusieurs fois d'emplacement, il est prévu que le Musée du Folklore ait ses propres locaux, dans lesquels un espace sera attribué aux archives, à une bibliothèque et à une exposition permanente. [...]

La collecte de nouvelles données par l'observation de performances sur le terrain n'étant plus possible en Iran, la recherche dans ce domaine doit s'appuyer sur le grand nombre de textes imprimés. Depuis les travaux de pionniers tels que le Russe Valentin Zhukovsky, le Danois Arthur Christensen ou l'Iranien Fazlollâh Sobhi, plus d'un millier de documents sont accessibles en version imprimée. A l'exception des textes afghans collectés par Margaret Mills[6], presque tout le matériel publié a été rassemblé à l'écrit. [...]

Même si les textes écrits ne prennent pas suffisamment en compte les données contextuelles, ils ne sont toutefois pas dépourvus de signification. J'entends par «signification» le sens résidant au-delà du cadre pur de la narration, au-delà de sa structure, de son intrigue narrative, ou de son champ lexical. [...] Le langage contient par exemple des informations implicites sur le vécu linguistique du narrateur, le champ lexical révèle la créativité imaginative du narrateur, et le recours à des images laisse transparaître les conceptions mentales et sociétales dans lesquelles le narrateur est enraciné. [...]

Concernant l'Iran contemporain, il existe un document de narration orale des plus fascinants. Ce sont les récits racontés par Mashdi Galin Khânom, téhéranaise. Ces récits ont été collectés au milieu des années 1940 par un professeur d'études iraniennes travaillant à Edinburgh, Laurence Paul Elwell-Sutton, et ont fait l'objet de plusieurs éditions en allemand et persan, accompagnées d'un court commentaire.[7] Les 117 récits de Mashdi Galin Khânom constituent non seulement un matériel d'une taille impressionnante, ayant trait à l'ancien Téhéran, mais représentent aussi le plus important corpus de narrations folkloriques collectées auprès d'un seul narrateur iranien.

Les rares informations se rapportant à Mashdi Galin Khânom apparaissent dans un court texte présenté en 1979 par le collecteur, lors d'une conférence de la Société Internationale d'Etudes de la Narration Folklorique tenue à Bergen.[8] Elwell-Sutton y dépeint l'habituel contexte familial dans lequel avait lieu la narration et le résultat désastreux d'une tentative menée hors de ce cadre, lorsqu'il tenta de transmettre le charme des performances orales de Mashdi Galin Khânom dans l'atmosphère stérile d'une station de radio. Uniquement à propos du récit «Le pari du silence» - dans lequel femme et mari se mettent d'accord pour ne pas rompre le silence, quoi qu'il arrive;

le premier à parler étant de corvée pour pourvoir en eau le veau dans l'étable - Elwell-Sutton mentionne un détail du contexte dans lequel se déroulaient habituellement les narrations: Mashdi Galin se serait mise à narrer ce récit après avoir pris conscience de la timidité du professeur, le taquinant en faisant allusion au résultat absurde qu'un refus de parler peut engendrer.

A part cette mention singulière du contexte en rapport avec le conte, aucune autre information extérieure n'est ajoutée sur le sens que pouvaient avoir ces récits pour la narratrice. Devrions-nous alors écarter les récits de Mashdi Galin Khânom par manque de données contextuelles? Bien sûr, cette question est purement rhétorique, puisque je propose ici d'approfondir la lecture de ces récits, dans le but de percer à jour leur «sens» implicite. Pour démontrer ceci, j'ai choisi deux approches, la première consiste à mettre en correspondance les variations de trois versions d'un même récit, la seconde à s'intéresser aux thèmes dominants des narrations.

Parmi les 117 récits collectés auprès de Mashdi Galin, huit ont été narrés deux fois et deux apparaissent chacun sous trois formes différentes. Cela peut aussi bien indiquer une restriction dans le répertoire de la narratrice que sa préférence pour certains récits ou sujets. […]

Les trois versions de «L'invité du prêtre et l'oie mangée» semblent montrer, qu'à l'intérieur de la trame structurée d'un récit, d'autres voies créatives peuvent être trouvées. La première version du conte est extrêmement courte et plutôt rudimentaire, la seconde est courte et la troisième est longue. Ces trois versions démontrent l'habile créativité de la narratrice, qui perçoit et donne sens au récit en le verbalisant sous des formes contrastées, chaque forme correspondant à une humeur ou un contexte différents. Selon le collecteur, le contexte de la narration était environ le même lors des douzaines de rencontres qui se succédées sur plusieurs années. Il en était venu à rencontrer la narratrice, dont il situait la position «*quelque part entre la naïve paysanne conteuse d'histoires et la narratrice professionnelle*», peu après son arrivée à Téhéran en 1943. Il prit note de ses récits jusqu'à son départ d'Iran en 1947. Durant quatre années, il visita régulièrement la gouvernante, durant le week-end, dans le but de noter ses récits, ce qu'il fit de sa main. Sa description de la procédure nous en apprend beaucoup sur la stature de journaliste et d'amateur folkloriste qu'il arborait à l'époque, notamment lorsqu'il mentionne que «*Mashdi Khânom avait des difficultés à saisir le concept de la dictée. Au lieu de parler phrase par phrase, elle avait tendance à les enchaîner et j'ai trouvé*



Illustrations: Ali Bouzari

*Parmi les 117 récits collectés auprès de Mashdi Galin, huit ont été narrés deux fois et deux apparaissent chacun sous trois formes différentes. Cela peut aussi bien indiquer une restriction dans le répertoire de la narratrice que sa préférence pour certains récits ou sujets.*

*que le plus simple était finalement de travailler avec un autre membre de la famille, qui pouvait suspendre son flot de mots à intervalles réguliers. De cette manière, j'étais capable de transcrire sur le papier avec le plus de justesse possible les récits qui m'étaient racontés*». Il souligna même que l'expérience à la radio de Téhéran n'avait pas rencontré un réel succès, puisqu' «*il semblait évident que Mashdi Galin Khânom avait besoin d'une audience*» et «*apparemment elle trouva l'ambiance du studio d'enregistrement, le micro, l'audience invisible, tout cela assemblé, trop intimidant. Elle parvenait seulement à marmonner ses histoires sans expressivité ni sentiments*».

*Selon le collecteur, le contexte de la narration était environ le même lors des douzaines de rencontres qui se succédées sur plusieurs années. Il en était venu à rencontrer la narratrice, dont il situait la position «*quelque part entre la naïve paysanne conteuse d'histoires et la narratrice professionnelle*», peu après son arrivée à Téhéran en 1943.*

Ainsi nous comprenons que les situations de transcription des contes étaient encouragées par l'environnement familial. Le collecteur ne mentionne à aucun moment que la présence des membres de la famille incommodait la narratrice (ce qu'il fit pourtant plus tard dans le cas de l'enregistrement à la radio). Le flux naturel de la narration était à chaque fois coupé à «*intervalles réguliers*» pour permettre au collecteur de transcrire. Dans tous les cas, il semble donc que la forte divergence des versions du même récit ne soit due ni au contexte de la narration ni à «l'humeur» de la narratrice puisque la procédure et l'environnement étaient semblables d'une prise de note à l'autre. […]

Ce récit est essentiellement basé sur trois éléments: (a) L'intention de la femme de manger l'oie avec son amant. Elle fait alors en sorte que son mari invite une personne particulière de la mosquée; (b) La ruse de la femme à l'encontre de l'invité, faisant allusion à la prétendue habitude de son mari; (c) La ruse de la femme envers son mari, à qui elle fait croire que l'invité enfui a volé l'oie. La plupart des autres éléments ajoutés dans les différentes versions, ne sont pas essentiels à l'intrigue mais plutôt là pour l'embellir. Dans la version la plus courte, il y a une seule tentative d'embellissement, après laquelle la trame de base du récit est poursuivie. A la seconde version, trois courts épisodes ont été ajoutés, tandis que la plus longue version contient cinq tentatives. Les passages correspondant à la structure fondamentale du récit sont approximativement de même longueur et composés des mêmes mots, tandis que pour les passages additionnels, il y a deux options, soit condenser, soit embellir la présentation. Voici par exemple, dans la seconde version, la deuxième tentative:

*Quand vint la nuit. [Le mari] dit: «Regarde là, ma femme, ceci est une oie comme il faut. Tu la prépareras ce soir et me la donneras». La femme prit l'oie et la mangea avec son amant. Quand le mari s'en revint à la nuit tombée, il demanda: «Où est l'oie?». Elle répondit: «Le chat l'a prise!». Il dit: «Bon, très bien», et cette nuit-là il mangea [seulement] du pain et du fromage.*

La plus longue version non seulement utilise plus de mots pour dépeindre la situation, mais donne également une image vivante de la dispute engagée entre le mari et sa femme, et insiste même sur les arguments:

*Un soir, le mari rentra content à la maison et, impatient d'avoir sa soupe d'oie, il dit à sa femme: «Ma chérie, sers-nous le dîner!». Elle dit: «Qu'est-ce que je devrais apporter à manger pour le dîner? Du poison de serpent? Où est notre nourriture?». Il dit: «Qu'est-ce qui s'est passé? Ne t'ai-je pas apporté hier une oie à préparer pour aujourd'hui, pour qu'on puisse la manger?». Elle*

*répondit: «Je t'ai déjà dit un millier de fois d'apporter une planche pour réparer la porte de la cuisine, mais tu ne l'as jamais fait! J'ai nettoyé l'oie et l'ai posée dans la cuisine. Quand je suis sortie pour chercher le bois pour le feu, le chat est entré, l'a attrapée et emportée!». Il s'étonna: «D'accord, donc qu'est-ce qu'on va manger pour le dîner?». Et elle riposta: «Je ne sais pas. Je mangerai ce que tu apporteras». Alors il dit: «J'ai mal à une dent, donc je ne peux pas manger du pain et du fromage ou du pain et du yaourt. Lève-toi et prépare de la* mâsh». *Elle dit: «Lève-toi et achète de l'huile et des oignons, que je puisse la préparer». L'homme partit et apporta huile et oignons, elle prépara la* mâsh, *ils dînèrent ensemble, et le lendemain matin l'homme se leva pour aller au travail.*

Cette version élaborée, tout en préservant les mêmes éléments structurels, construit une atmosphère différente en recourant à un parlé vivant, sans modifier nécessairement le sens. L'attention est toujours focalisée sur les ruses de la femme - ce qui est traditionnellement misogyne; mais cette misogynie n'existe pas seulement dans la littérature orientale.[9] Dans cette version, on peut presque sentir l'oie et visualiser le chat se faufilant à la dérobée à travers la fente de la porte de la cuisine. Le squelette structurel de ce récit-type a été

*Les passages correspondant à la structure fondamentale du récit sont approximativement de même longueur et composés des mêmes mots, tandis que pour les passages additionnels, il y a deux options, soit condenser, soit embellir la présentation.*



*Je t'ai déjà dit un millier de fois d'apporter une planche pour réparer la porte de la cuisine, mais tu ne l'as jamais fait! J'ai nettoyé l'oie et l'ai posée dans la cuisine. Quand je suis sortie pour chercher le bois pour le feu, le chat est entré, l'a attrapée et emportée!*

rempli de vie.

La plupart des récits de Mashdi Galin, certains étant particulièrement structurés et narrés de manière plaisante, sont fascinants et même drôles, excellant par-dessus tout à décrire des scènes riches en détails: la description du marchandage, le compte des noisettes, la narration d'aventures simultanées ou les tours du filou d'Ispahan, sont présentés de manière vivante, traduisant directement le plaisir de la narratrice à narrer. Parfois, la narratrice communique même les sentiments intérieurs de ses personnages, comme quand - dans une version des "Trois princesses volées" - la jeune fille convainc le démon de lui révéler la place cachée de son âme extérieure. L'humour vif de la narratrice transparaît également lorsque - dans une version de "La femme multiplie les secrets" - une voisine commente le prétendu fait qu'une corneille est sortie de l'anus du mari de sa voisine: «*Eh bien quoi, ce n'est rien - c'est donc sorti…!*».

*Sa relation naïve aux exigences de la vie quotidienne est rarement perdue: par exemple au milieu d'un épisode captivant, le héros, affamé, doit se trouver à manger. Les sujets de la vie quotidienne sont articulés de manière condensée. Cela peut être compris comme un signe de la stature professionnelle de la narratrice, démontrant son savoir-faire en matière de formules narratives.*

Même les actions d'une extrême brutalité sont narrées dans le détail : quand le peuple attaque le tyran, elle dit: «*…et avant qu'ils aient pu alerter les gardes, son corps avait été réduit à un lambeau de chair*». Et quand un homme menace puis tue un enfant, la narratrice ne mentionne pas le simple fait qu'il a «tué» un enfant mais dit plutôt qu'il «*coupa la tête de l'enfant d'une oreille à l'autre*».

*Une certaine naïveté transparaît parfois dans la description de la vie quotidienne: quand le maître accueille un invité,* «tout ce qui était communément servi à cette époque le fut, que ce soit du thé ou du café».

Les récits de Mashdi Galin sont truffés de mots d'esprit et d'allusions ironiques. Par exemple, elle parle d'un mouton mort comme «*des restes de Maître mouton*». Son ironie vire parfois au sarcasme lorsqu'elle mentionne un garçon qui «*était tellement béni par le sort que son père mourut avant qu'il n'atteigne l'âge de six ans*» ou un meurtrier qui, «*avec sa propre main bénie, attrapa le garçon et le tua*». Une certaine distance ironique apparaît aussi à d'autres endroits. La narratrice tend à une exagération satirique, notamment quand elle dépeint le vieux et affreux singe, si décrépit que «*même son derrière est douloureux*».

Par ailleurs, sa relation naïve aux exigences de la vie quotidienne est rarement perdue: par exemple au milieu d'un épisode captivant, le héros, affamé, doit se trouver à manger. Les sujets de la vie quotidienne sont articulés de manière condensée. Cela peut être compris comme un signe de la stature professionnelle de la narratrice, démontrant son savoir-faire en matière de formules narratives. Lorsqu'un invité est accueilli, «*une pièce à part avait été préparée pour lui, (et ils lui apportèrent) café et narguilé, beaucoup de politesse et un dîner*» ou «*des mots de gentillesse et de politesse, un narguilé et du thé*». Quand un domestique est envoyé faire des courses, «*il partit, acheta et apporta*». Par ailleurs, une certaine naïveté transparaît parfois dans la description de la vie quotidienne: quand le maître accueille un invité, «*tout ce qui était communément servi à cette époque le fut, que ce soit du thé ou du café*» ; ou juste «*tout ce qui était coutumier à cette époque*». Lorsqu'une jeune fille prépare un bon repas, la narratrice dit simplement: «*en ce qui concerne les détails - tout ce que je pourrais mentionner, ne serait pas assez*». De manière similaire, Mashdi Galin omet de décrire les détails dans les domaines qui dépassent son expérience personnelle. Au lieu de relater le train des bagages lors du voyage de la princesse, elle dit seulement que «*ce que contenaient ces bagages est bien connu*». Enfin, elle décrit le balayage du sol «*comme cela se fait dans les maisons des gens riches*», ce qui

semble refléter sa propre expérience de domestique.

Dans de nombreux épisodes, Mashdi Galin dévoile sa connaissance intime du monde des femmes. Par exemple, la femme reste calme lorsque son mari se met en colère. La femme avance de meilleurs arguments et convainc son mari que son fils adoptif devrait se marier. Une autre scène, où une femme se dispute avec son mari à propos de l'argent nécessaire à l'enterrement décent de sa sœur, prend la forme d'un long monologue. Quand un des personnages féminins ne parvient pas à savoir si son enfant est mort, elle justifie son ignorance en ces termes: «*Nous ne sommes que des femmes, nous ne comprenons pas ça*». Généralement, les hommes sont décrits comme des êtres intelligents. Par conséquent, les femmes ne semblent pas participer aux décisions de la communauté. Bien que certaines assistent à l'assemblée, elles ne viennent que pour regarder. A propos des avantages du mariage, Mashdi Galin avance des positions ambivalentes. Même si, d'après elle, la femme «*tient le foyer ensemble*», elle affirme aussi «*qu'une épouse rend son mari mendiant*» et conseille à un homme de ne jamais laisser sa femme prendre soin de ses biens. Cependant, une femme doit comprendre et soutenir son mari, comme lorsqu'elle s'adresse ainsi à lui: «*Je ne suis pas d'accord, mais si tu dois partir, alors pars!*».

Outre ces représentations du monde des femmes et ces allusions humoristiques à la sexualité, le sujet le plus prégnant dans les récits de Mashdi Galin est celui de la domination et du pouvoir, qui apparaît à maintes reprises.

Le maître, Shâh, Sultan ou Calife, est le souverain absolu, «*la direction de la prière du monde*», dont les ordres doivent être respectés par tous, même s'ils sont absurdes: «*c'est l'ordre du maître et un sujet ne doit pas s'y opposer*»; «*le maître ne mentionne jamais rien sans de bonnes raisons; ses ordres doivent être justes*». Il commande la vie et la mort de ses sujets, et est le seul à pouvoir les gracier: «*ma tête m'appartient, mais seulement le maître peut pardonner*»; «*ma tête m'appartient mais seul le maître peut empêcher les choses d'arriver*»; de manière similaire, le bourreau dit: «*mon travail consiste à tuer, seul le maître peut pardonner*».

L'entourage du maître est dominé par un langage et un comportement formels. Le respect de l'étiquette est nécessaire pour le saluer. Les subtilités de l'étiquette sont pourtant seulement connues de ceux qui ont grandi à la Cour: «*parce qu'il était lui-même le fils du maître, il connaissait très bien l'étiquette*». Le langage formel du maître est moqueusement imité par la narratrice quand elle lui fait dire: «*mange et après, j'ai de nombreuses questions à te poser*». Une rencontre avec le monarque est donc imprégnée «*d'une éducation parfaite*».

Le seigneur est présenté par ses proches comme «*le père de ses sujets*», le vizir s'exprime en effet en ces termes: «*le maître est un berger pour ses sujets, il en est le père, pour eux il est comme Dieu sur terre*». Il est celui en lequel repose l'espoir des gens ordinaires. Ceux-ci affirment «*notre roi est juste*»; «*notre grand Roi est miséricordieux*»; «*grâce à sa justice personne ne peut porter préjudice à quiconque*». Mais que feraient-ils s'il les abandonnait ou trahissait? «*Si un sujet ment à son maître, celui-ci le tuera; si le maître ment à ses sujets, que peuvent-ils faire?*». [...]

Le personnage du seigneur et maître est empreint de stéréotypes: il se mêle à ses sujets, il rit de façon excessive

*Nous pourrions résumer la vision du pouvoir de Mashdi Galin en la qualifiant d'ambigue. Peu de traits positifs sont associés au souverain. Cela semble davantage caractériser les propres pensées de la narratrice que d'être nécessaire au développement des intrigues.*

*Le maître, Shâh, Sultan ou Calife, est le souverain absolu, «*la direction de la prière du monde*», dont les ordres doivent être respectés par tous, même s'ils sont absurdes: «*c'est l'ordre du maître et un sujet ne doit pas s'y opposer*»; «*le maître ne mentionne jamais rien sans de bonnes raisons; ses ordres doivent être justes».

*Généralement, les hommes sont décrits comme des êtres intelligents. Par conséquent, les femmes ne semblent pas participer aux décisions de la communauté. Bien que certaines assistent à l'assemblée, elles ne viennent que pour regarder.*

*La politique de Nâsseroddin, consistant à donner toujours plus de facilités et d'accès aux puissances étrangères, a abouti plus tard à l'invasion et l'occupation du pays par les troupes britanniques et russes en 1941. Mashdi Galin a vécu cette période de troubles politiques. N'étant pas membre de la classe privilégiée, elle a développé une profonde méfiance à l'égard des élites dirigeantes, aspirant au confort social et à la réalisation de leur bonheur personnel, deux aspects qui dominent les récits de la narratrice.*

«*jusqu'à tomber sur son derrière*». Plusieurs fois, son comportement semble dominé par une passion éphémère. Tandis qu'à un moment donné il menace de tuer un homme, peu après il est si heureux de donner sa propre fille en mariage à cet homme qu'il menace de mort quiconque s'opposerait à sa volonté.

De son entourage, le seul parent mentionné fréquemment est sa fille: il la surveille jalousement et prend garde à ne pas admettre un indigne soupirant. Mais il semble préférer les garçons aux filles, donnant l'ordre de tuer un nouveau-né s'il est une fille ou encore menaçant de tuer sa propre fille si elle ne lui dit pas la vérité. […]

Trois hommes gravitent dans son entourage direct: d'abord, il y a le jeune favori possédant une lettre l'autorisant à voir le maître à tout instant. […] Puis il y a le derviche, traité avec respect et craint à cause de sa relation intime avec Dieu. Enfin, le troisième personnage est le vizir, caractérisé comme le «*cerveau du souverain*». Il représente l'alter ego du Roi. A chaque fois, il tente de réparer les conséquences du brutal comportement du souverain et ne reçoit en échange que reproches et ingratitude. […]

Aussi, que nous apprennent cette liste d'éléments dispersés dans un bon nombre de récits, ces informations éparpillées tout au long des 500 pages imprimées? Nous pourrions résumer la vision du pouvoir de Mashdi Galin en la qualifiant d'ambigue. Peu de traits positifs sont associés au souverain. Cela semble davantage caractériser les propres pensées de la narratrice que d'être nécessaire au développement des intrigues. Mais le portrait globalement négatif du souverain - dépeint comme irrationnel, trop indulgent et succombant à ses passions plutôt que soucieux de ses devoirs envers le peuple, en tant que «berger» ou «père» - lui permet d'élaborer ses intrigues et d'étoffer ses articulations verbales. Bien sûr, les passages cités ne sont pas retranscrits dans leur totalité. […] Ma propre conception du sujet a, en outre, pu influencer ma perception de la façon dont Mashdi Galin traite la question. Même avec ces restrictions, l'attitude générale de la narratrice envers le pouvoir gouvernant contient une réelle touche de scepticisme.

Certaines catégories de contes populaires coïncident avec le point de vue de Mashdi Galin. D'autres, notamment les romances populaires, font différemment le portrait du souverain, sur un mode plus positif. Il est connu aussi que les narrateurs présentent certains récits avec des mots et expressions spécifiques. D'où cette question: Pourquoi Mashdi Galin a-t-elle choisi ces récits? Quel sens cela a-t-il pour elle de narrer ces récits? En quoi cette analyse peut-elle constituer un ensemble significatif à l'intérieur de récits narrés au hasard? Et, plus spécifique: Pourquoi a-t-elle choisi de présenter le souverain de cette manière?

La réponse à ces questions est sans doute contenue dans l'histoire personnelle de la narratrice. Mashdi Galin avait environ 70 ans dans les années 1940, quand le collecteur la rencontra. Elle était donc née autour de 1870, sous Nâsseroddin Shâh, lorsque la dynastie qâdjâre était encore enracinée en Iran et que la gloire du Shâh était à son apogée. La politique de Nâsseroddin, consistant à donner toujours plus de facilités et d'accès aux puissances étrangères, a abouti plus tard à l'invasion et l'occupation du pays par les troupes britanniques et russes en 1941. Mashdi Galin a vécu cette période de troubles

politiques. N'étant pas membre de la classe privilégiée, elle a développé une profonde méfiance à l'égard des élites dirigeantes, aspirant au confort social et à la réalisation de leur bonheur personnel, deux aspects qui dominent les récits de la narratrice.

L'analyse de la vision du pouvoir de Mashdi Galin est un exemple de la possibilité d'extraire du sens d'un corpus apparemment sans vie. Tandis que le vécu personnel de la narratrice aide à expliquer les choix de son répertoire, les circonstances de la narration ont également influencé ses récits, notamment dans l'emploi de certains mots. Les récits ont été narrés en temps de guerre, et le collecteur britannique était, en quelque sorte, membre de la puissance étrangère qui occupait l'Iran. L'adaptation de cette formulation qui, à deux reprises, nous est donnée à lire, est très révélatrice: «*Et de la même façon qu'ils* (les personnages de l'histoire) *atteignirent leur but, nos amis* et les alliés *vont probablement atteindre leur but*».

La collection des récits de Mashdi Galin est exceptionnellement large et bien préservée. L'analyse de ce corpus nous aide à comprendre comment la stabilité de l'intrigue ou de la structure et la variation des mots peuvent être porteuses de sens. Il est vrai que les récits collectés aujourd'hui avec les méthodes contemporaines permettent une reconstruction plus détaillée du sens contenu ou ayant été véhiculé au moment de la performance. Cependant, les récits de Mashdi Galin constituent un défi, celui de ne pas écarter l'héritage passé à la faveur de méthodes de recherches plus modernes, actuellement préférées. Ce corpus d'histoires reste un document révélant le génie narratif d'une talentueuse conteuse persane. En outre, jusqu'à ce que les circonstances permettent à nouveau de collecter des récits en Iran, ces contes restent, pour cette aire culturelle, la seule chance qui nous est donnée de comprendre et appréhender les mécanismes en jeu dans la «textualisation» de structures données et dans la constitution du sens qui en découle. ■

---

* L'article, qui a été aimablement donné par son auteur à la *Revue de Téhéran*, a été préalablement publié sous le titre "Variation, Stability and the Constitution of Meaning in the Narratives of a Persian Storyteller", In: Thick Corpus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition, ed. L. Honko (Studia Fennica, Folkloristica 7), Helsinki, 2000, 435-452.

1. Elwell-Sutton, L. P., *Qessehâ-ye Mashdi Galin Khânom* (Les contes de Masdi Galin Khânom), Téhéran, Nashr-e Markaz, 5ème édition, 2007 (1386).

2. Les lectures générales sur ce sujet devraient inclure des volumes collectifs comme: *Le conte. Pourquoi? Comment?*, éd. G. Calame-Griaule/V. Görög-Karady, Paris, 1984 (1989) et *D'un conte… à l'autre*, ed. V. Görög-Karady, Paris, 1990.

Des indications bibliographiques utiles sont indiquées dans Enzyklopädie des Märchens : cf. Holbeck, B., «Interpretation» ; cf. Ben-Amos, D., «Kontext» ; cf. Merkel, J., «Kreativität».

3. Voir Marzolph, U.: «What is Folklore Good for? On Eliminating Undesired Cultural Expressions." In: *Journal of Folklore Research* 35,1 (1998), pp. 5-16.

4. Ce qui suit résume ce que j'ai exprimé dans "Folk Narrative and Folk Narrative Research in Post-Revolutionary Iran". In: *Middle East and South Asia Folklore Bulletin* 12,1 (1994), pp.8-12 and «Zur Lage der Erzählforschung im nachrevolutionären Iran". In : Spektrum Iran 8,3 (1995), pp.39-51.

5. Voir aussi Marzolph, U.: "Folklore Studies. I : Persia. In: *Encyclopaedia Iranica,* 10 (1999) 71-75.

6. Mills, M.: *Oral Narrative in Afghanistan*. *The Individual in Tradition*. New York/London: Garland, 1990; ead: *Rhetorics and politics in Afghan Traditional Storytelling*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

7. Edition originale: *Die Erzählungen der Mashdi Galin Khânom*. Compilé d'après L. P. Elwell-Sutton. Publié par U. Marzolph et A. Amirhosseini-Nithammer. Deux volumes. Wiesbaden, Reichert, 1994; édition persane: *Qessehâ-ye Mashdi Galin Khânom*, ed. U. Marzolph, A. Amirhosseini-Nithammer, A. Vakilian, Téhéran, Nashr-e Markaz, 1995 (1374).

8. Elwell-Sutton, L.P.: "A Narrator of Tales from Tehran". In : *Arv* 36 (1980), pp. 301-208; "Collecting Folktales in Iran". In: *Folklore* 93 (1982), pp.98-104, at pp. 102.

9.Pour un brillant commentaire de ce sujet traditionnel, cf. Merguerian, F. K./Najmabadi, A. Zulaykha and Yusuf: Whose «Best Story?», in International Journal of Middle Eastern Studies 29 (1997), pp. 485-508.

# Sobhi, conteur d'histoires à la Radio d'Iran

Djamileh ZIA

**Fazlollâh Sobhi Mohtadi a raconté pendant une vingtaine d'années, de 1940 à 1960, une histoire à la Radio d'Iran chaque vendredi après-midi. Son émission était très écoutée. Sobhi sut utiliser à bon escient la popularité de son émission pour rassembler et compiler les histoires populaires iraniennes, qu'il publia entre 1944 et 1953.**

### Le conteur d'histoires à la Radio d'Iran[1]

Le mercredi 4 Ordibehesht 1319 (24 avril 1940), à 18 heures, la Radio d'Iran commença à diffuser ses programmes. Deux jours plus tard, Fazlollâh Sobhi Mohtadi raconta sa première histoire à la radio, dans une émission intitulée *Une histoire pour les enfants*. Ce fut le début d'une aventure radiophonique extraordinaire, qui dura 20 ans. De 1940 à 1960, Sobhi raconta une histoire chaque vendredi après-midi, et pratiquement tous les Iraniens qui avaient la radio écoutaient son émission en famille, après le déjeuner du jour férié de la semaine.

Sobhi savait raconter les histoires. Sa voix était chaleureuse et douce. Les enfants l'aimaient et l'appelaient *Papa Sobhi*. Les adultes aussi aimaient beaucoup son émission, peut-être parce qu'ils avaient entendu dans leur enfance les histoires et les contes que Sobhi racontait, histoires qui émanaient de la partie la plus profonde de leur culture.

Sobhi eut l'idée de demander aux auditeurs d'envoyer à son émission les histoires qu'ils connaissaient, pour qu'il les raconte à la radio. Ce fut le début d'une autre grande aventure, celle de la compilation des histoires populaires et des contes d'Iran.

### D'autres personnes, avant Sobhi, avaient compilé et publié des histoires populaires iraniennes

Parmi les Iraniens qui se sont attelés à cette tâche, citons Hossein Kouhi Kermâni[2] (1897-1958), qui publia un recueil d'une quinzaine d'histoires des villages de la région de Kâshan et d'Ispahan en 1935. Ce livre fut le premier recueil d'histoires populaires compilées par un iranien au XXe siècle. Kouhi Kermâni avait publié en 1931 un recueil de 120 chansons des villages des régions montagneuses de la province de Kermân, ce qui lui avait valu une grande renommée dans les milieux littéraires. Henri Massé traduisit ces chansons en français, Arthur Christensen les traduisit en allemand, elles furent également traduites en anglais et en russe.

Sâdegh Hedâyat[3] (1902-1951) s'intéressa lui aussi à la culture populaire d'Iran. Il publia en 1931 un livret intitulé *Avsâneh*, qui est un recueil de berceuses et de chansons enfantines. Il publia également en 1939 quatre histoires populaires dans la revue *Musique*. Il semble que Hedâyat ait aidé Sobhi pour la réécriture des histoires que les auditeurs envoyaient à la radio et que Sobhi racontait dans son émission.

### Les livres de Sobhi[4]

Sobhi a été sans aucun doute le premier iranien à avoir eu en sa possession un très grand nombre d'histoires et de contes de toutes les régions d'Iran. Les livres qu'il publia restent encore de nos jours des références dans ce domaine. Sobhi lisait attentivement les histoires populaires que les auditeurs lui envoyaient, comparait celles qui se ressemblaient et choisissait la version qui lui semblait la plus ancienne

ou la plus complète.

Le premier volume d'histoires populaires d'Iran, regroupant 16 histoires, fut publié en 1944. La parution de ce livre fut saluée par pratiquement tous les journaux et toutes les revues littéraires. La Bibliothèque Lénine de Moscou envoya à Sobhi une lettre d'encouragement et quelques livres sur les histoires et les contes du Tadjikistan et de l'Azerbaïdjan. Le deuxième volume d'histoires populaires d'Iran, regroupant 17 histoires, fut publié en 1946.

Sobhi publia également une sélection des contes les plus anciens de l'Iran. Le premier volume, regroupant 20 contes, fut publié en 1949 et le deuxième volume, regroupant 18 contes, en 1952. Il s'intéressa aussi à la comparaison des histoires populaires des différents pays, et trouva des thèmes communs dans ces histoires qu'il publia en 1953.

Sobhi connaissait la littérature classique persane. Il publia en 1951 une histoire iranienne ancienne intitulée *Dej-e housh-robâ* (la forteresse où l'on perd la raison), et montra que cette histoire était relatée par Mowlavi dans le sixième livre de *Masnavi*, mais d'une manière inachevée à cause du décès du poète. La publication de ce livre eut un grand retentissement dans les milieux académiques, et l'Association des Bibliothèques des Etats-Unis (American Library Association) l'intégra dans sa sélection des très bons livres pour enfants publiés dans le monde.

**L'héritage spirituel de Sobhi**

Sobhi décéda le 8 novembre 1962, après une longue maladie. Tous les Iraniens ressentirent une grande perte quand ils ne l'entendirent plus à la radio. Il fut enterré au cimetière Zâhir-ol-Dawleh, au nord de Téhéran, auprès des grandes figures de la littérature contemporaine de l'Iran.

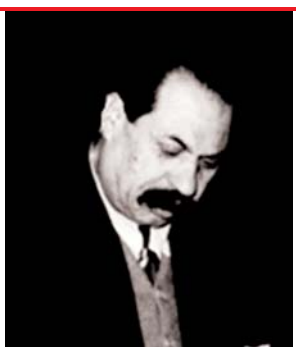
Ce que Sobhi entreprit et initia à la Radio d'Iran fut poursuivi par d'autres personnes: l'émission *Une histoire pour les enfants* du vendredi après-midi fut maintenue avec d'autres conteurs, et se perpétua jusqu'à il y a trois ans; Abolghâssem Enjavi Shirâzi anima au cours des années 60 une émission sur la culture populaire. Il recueillit et publia lui aussi les histoires et les contes que les iraniens envoyèrent à la radio.

Sobhi sut utiliser la radio à bon escient: non seulement il remplit la place vacante des conteurs d'histoires qui avaient existé pendant des siècles et qui se faisaient rares avec l'avènement de la modernité, mais il revalorisa grâce à son émission radiophonique la culture orale de l'Iran, et empêcha que les contes et les légendes de ce pays ne tombent dans l'oubli. Les livres qu'il publia firent de lui l'un des fondateurs de la littérature enfantine de l'Iran au XXe siècle.

Les livres de Sobhi furent republiés l'année dernière dans une compilation en deux volumes sous le titre *Ghesseh-hâye Sobhi* (Les histoires de Sobhi)[5]. La première édition fut épuisée en quinze jours, preuve que Sobhi est encore très aimé par les Iraniens et continue à être présent dans leur mémoire. ■

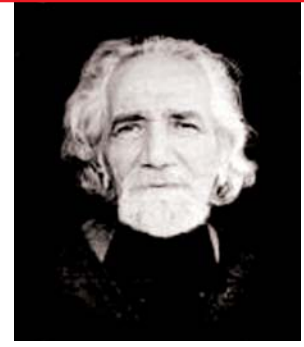
---

1. Ariân-Pour, Yahyâ, *Az Nimâ tâ rouzegâr-e mâ* (De Nimâ jusqu'à notre époque), éd. Zovvâr, 1374 (1995), p. 461-463.
2. Ibid, p. 460-461.
3. Ibid, p. 364.
4. Ibid, p. 464.
5. Sobhi Mohtadi, Fazlollâh, *Ghesseh-hâye Sobhi* (Les histoires de Sobhi), éd. Moïn, 1387 (2008).


*Fazlollâh Sobhi Mohtadi*


*Hossein Kouhi Kermâni*


*Sâdegh Hedâyat*


*Abolghâssem Enjavi Shirâzi*

# Les personnages des contes iraniens

Pegah KHADISH
Université de Téhéran
Traduit par
Arash KHALILI

Dans la structure des œuvres narratives, notamment dans les contes et les fables de la littérature orale, les personnages comptent parmi les éléments fondamentaux du récit. C'est grâce à la présence des personnages que prennent forme les événements et les situations. Les fonctions que remplissent les différents personnages d'un récit sont les moteurs des événements narratifs. Dans sa *Morphologie des contes de fées*, le célèbre formaliste russe, Vladimir Propp (1928-1970) fonde son système d'analyse des œuvres narratives uniquement sur les événements fondamentaux du récit et leurs fonctions. Cependant, comme l'a souligné Betsy Heave, «*Il n'est pas possible de parler des événements, sans tenir compte des personnages du récit*».[1]

Dans son introduction à la *Classification des contes iraniens*, le professeur Ulrich Marzolph étudie brièvement les personnages des anciens contes iraniens.[2] L'examen d'une centaine de contes fantastiques de la littérature orale iranienne nous permet d'identifier quatre types de personnages: le héros, l'agresseur (le méchant), l'auxiliaire et la princesse. Les fonctions narratives se répartissent parmi ces types et chacun a son propre champ d'action. En général, le récit se développe de telle sorte que le héros, appuyé par l'auxiliaire, affronte le problème créé par l'agresseur, pour aboutir au mariage avec la princesse. Autour de cette action principale, une série d'actions secondaires se forme, modifiant parfois les prérogatives définies pour chacun des personnages. Par exemple, si dans un récit, l'agresseur (le méchant) peut, consciemment ou inconsciemment, se servir de l'élément magique propre au héros, une partie de la fonction de l'auxiliaire sera transférée au méchant. Par ailleurs, il faut souligner que dans les récits fantastiques, les événements surnaturels ne sont pas perçus comme tels par les personnages. Ces derniers les considèrent en fait comme naturels. Nous allons étudier ici les quatre principaux types de personnages qui animent les contes iraniens.

## 1- Le héros

Le héros est le personnage principal du récit. Vladimir Propp décrit ainsi la fonction du héros: «*La situation initiale du récit est caractérisée souvent par un bonheur et une aisance inhabituels. Très tôt, le malheur arrive et la fonction du héros consiste à surmonter l'épreuve et à résoudre le problème*».[3] Le héros entreprend des voyages longs et périlleux, il lutte contre l'agresseur, il se bat contre lui, il accomplit des exploits… pour vaincre le méchant et résoudre le problème.

Dans les contes iraniens, le héros peut avoir des origines sociales très différentes: (a) dans 30 des contes étudiés, le héros appartient à une classe

supérieure de la société: il est roi, prince, riche bourgeois, fils de commerçants; (b) dans les 70 autres contes de notre étude, le héros est issu de familles défavorisées des classes inférieures: il est bûcheron, berger, pêcheur… et souvent pauvre ou très pauvre.

Dans certains contes, la fonction du héros est assurée par une femme. Dans ce cas, elle est soit une princesse ou fille d'un riche commerçant, soit fille d'une famille pauvre. Il existe pourtant des contes, dans lesquels la situation sociale du héros n'est pas mentionnée. Il n'est présenté que comme «un homme», «un jeune homme», «une fille», etc.

**2- L'agresseur (le méchant)**

L'agresseur est l'antagoniste qui joue le rôle opposé au héros. Sa présence est aussi marquante que celle du héros. Avec un comportement et des actions hostiles, il inflige souvent des épreuves que le héros doit surmonter les unes après les autres: Tuer, enlever, torturer, agresser, ensorceler, tromper, mystifier, emprisonner, trahir, etc.

Dans les contes iraniens, l'agresseur est souvent un proche parent du héros. Il apparaît surtout sous des traits féminins. Dans 34 contes, l'agresseur est tour à tour le père, le frère, la tante, la sœur ou la belle-mère du héros. Dans un conte, le méchant est la mère de l'héroïne: il s'agit d'une mère qui apprend par son miroir magique qu'elle n'est plus la plus belle femme du monde, et que sa propre fille (héroïne) est encore plus belle qu'elle. La méchante cherche donc à anéantir sa fille ("Le conte de Mme Nari", ATU[4] 706)[5]. Dans les autres contes, la mère est toujours un ami du héros, qu'elle aide de tous ses moyens, même après sa mort ("Le conte de Fatiko", ATU 480)[6].

Dans les contes où le héros est un protagoniste féminin, les servantes et les intendantes jouent parfois le rôle de l'agresseur. Elles se déguisent pour prendre la place de leur maîtresse. Le rôle de l'agresseur est parfois confié à l'épouse du héros (la princesse). Dans ce cas, elle ensorcelle ou emprisonne les frères du héros, cherche à lui nuire directement ou disparaît mystérieusement, ou encore charge le héros de découvrir la clé d'une énigme périlleuse.

Outre les proches parents du héros, l'ogre est l'antagoniste par excellence. Malgré tous ses pouvoirs extraordinaires et maléfiques, l'ogre est souvent vaincu par l'intelligence et la ruse du héros et de ses auxiliaires. Par conséquent, l'ogre est le symbole du pouvoir démesuré mais aussi de la stupidité sans borne. Dans certains contes, le roi et ses ministres sont chargés du rôle de l'agresseur cherchant à nuire au héros (souvent pauvre). Mais leurs complots sont

*En général, le récit se développe de telle sorte que le héros, appuyé par l'auxiliaire, affronte le problème créé par l'agresseur, pour aboutir au mariage avec la princesse. Autour de cette action principale, une série d'actions secondaires se forme, modifiant parfois les prérogatives définies pour chacun des personnages.*


Illustrations: Ali Bouzari

toujours déjoués par le héros, les auxiliaires ou des évènements magiques ("L'oniromancie", ATU *465A)[7].

*Dans presque tous les contes iraniens, des personnages se chargent de jouer le rôle de l'auxiliaire du héros pour le soutenir ou l'aider à relever les défis. Ces soutiens et ces aides ne proviennent pas nécessairement de la magie, mais parfois de l'intelligence ou du pouvoir humain.*

Parmi les autres personnages jouant le rôle de l'agresseur, nous pouvons mentionner certains titulaires de fonctions importantes comme l'instituteur, le juge, le commerçant, le chef de caravane… ou les vieilles femmes et les derviches. Ces deux dernières catégories peuvent avoir des fonctions différentes dans les contes iraniens. Dans certains contes, une vieille dame joue le rôle de l'agresseur, tandis que dans le même temps, une autre vieille femme peut être l'une des auxiliaires du héros ("Hassan, le frivole", ATU 302)[8]. En ce qui concerne le derviche, lorsqu'il incarne le rôle de l'agresseur, il s'agit souvent d'un sorcier ou d'un ogre déguisé en derviche pour nuire aux humains.



**3- L'auxiliaire**

Dans presque tous les contes iraniens, des personnages se chargent de jouer le rôle de l'auxiliaire du héros pour le soutenir ou l'aider à relever les défis. Ces soutiens et ces aides ne proviennent pas nécessairement de la magie, mais parfois de l'intelligence ou du pouvoir humain. Dans ces contes, la fonction de l'auxiliaire peut être attribuée à des personnages très variés:

a) *Les animaux*: La fonction d'auxiliaire peut ainsi être attribuée à un animal appartenant au héros ("La jument marine", ATU *314)[9], à un animal acheté ("Le navet", ATU 554)[10], ou à un animal auquel le héros rend un quelconque service ("Le jeune chasseur", ATU *513C)[11]. Il y a cependant des animaux qui aident le héros sans lui demander de service ou de soin. Ce sont souvent des oiseaux (pigeons ou moineaux) qui se parlent dans le feuillage d'un arbre sous lequel le héros se repose. Ils parlent, entre eux, du problème du héros et de sa solution. Ce dernier les entend et apprend la solution de son problème (Malek Mohammad et le talisman de la fille du roi Shâpour, ATU 516B)[12]. Dans certains contes, l'oiseau fabuleux, le Simorgh, aide le héros qui a auparavant sauvé ses oisillons. Le Simorgh peut transporter le héros dans des pays lointains ou lui donner l'une de ses plumes. Si le héros brûle la plume de l'oiseau fabuleux à un moment où il a besoin d'aide, ce dernier apparaîtra pour le sauver ("Derviche et Hâtam Haï", ATU 461B)[13]. Dans certains contes, la fonction d'auxiliaire est remplie par un cheval, un chien, un chat, un

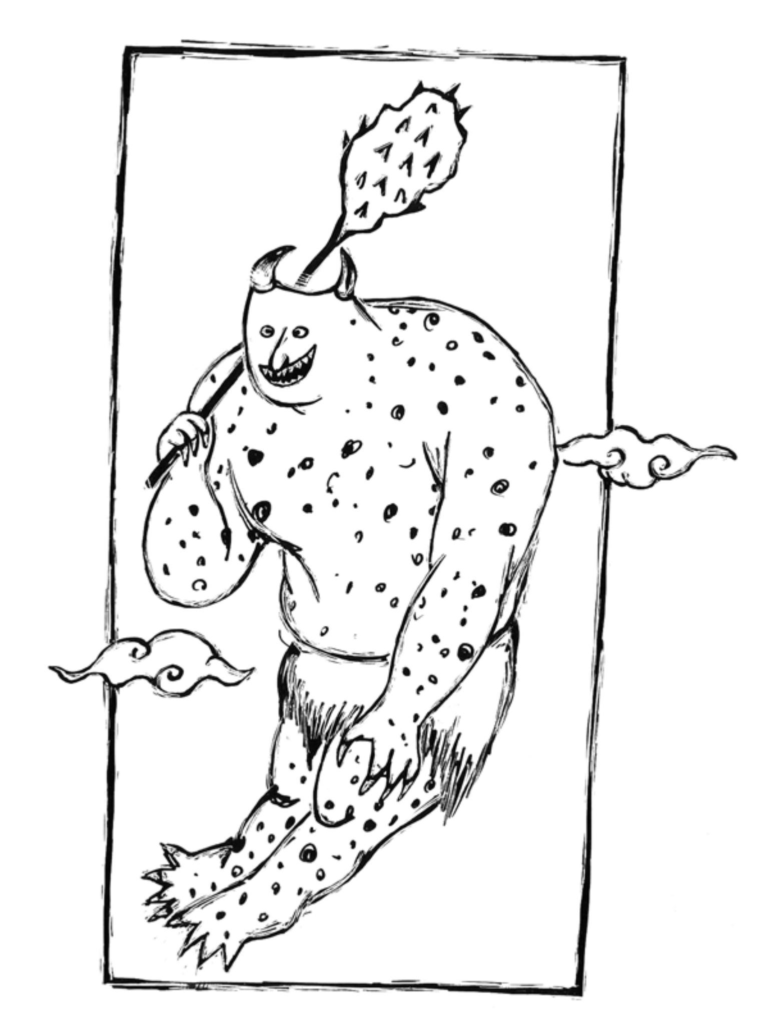
poisson, une fourmi, un renard ou un lion.

b) *Les ogres*: La fonction d'auxiliaire peut être attribuée également aux ogres. Ces derniers qui jouent souvent le rôle de l'agresseur, peuvent parfois changer de rôle pour aider le héros qui leur a rendu un service ("Youssef, roi des ogres", ou "Malek Mohammad", ATU 552A)[14]. Le méchant ogre est aussi parfois vaincu par le héros qui l'oblige à se soumettre ("La feuille de perle", ATU 550)[15]. Il arrive cependant que l'orge rende service au héros sans aucune raison apparente, en lui offrant, par exemple, des objets ayant des propriétés magiques ("La feuille de perle", ATU 550)[16].

c) *Les êtres humains*: Il s'agit des personnages humains qui entrent en scène au moment propice pour aider le héros. Ce sont souvent ses proches parents (frères, sœurs, mère, etc.), de simples passants, des gens ordinaires (pêcheur, menuisier, berger, etc.).

d) *Le derviche*: Le derviche correspond à deux fonctions opposées: celle de l'agresseur et celle de l'auxiliaire. Dans son rôle d'auxiliaire, il incarne la vision gnostique. Dans un conte iranien, le derviche donne une pomme magique au roi pour qu'il puisse avoir un enfant ("Le derviche et la fille du roi de Chine", ATU 507C)[17].

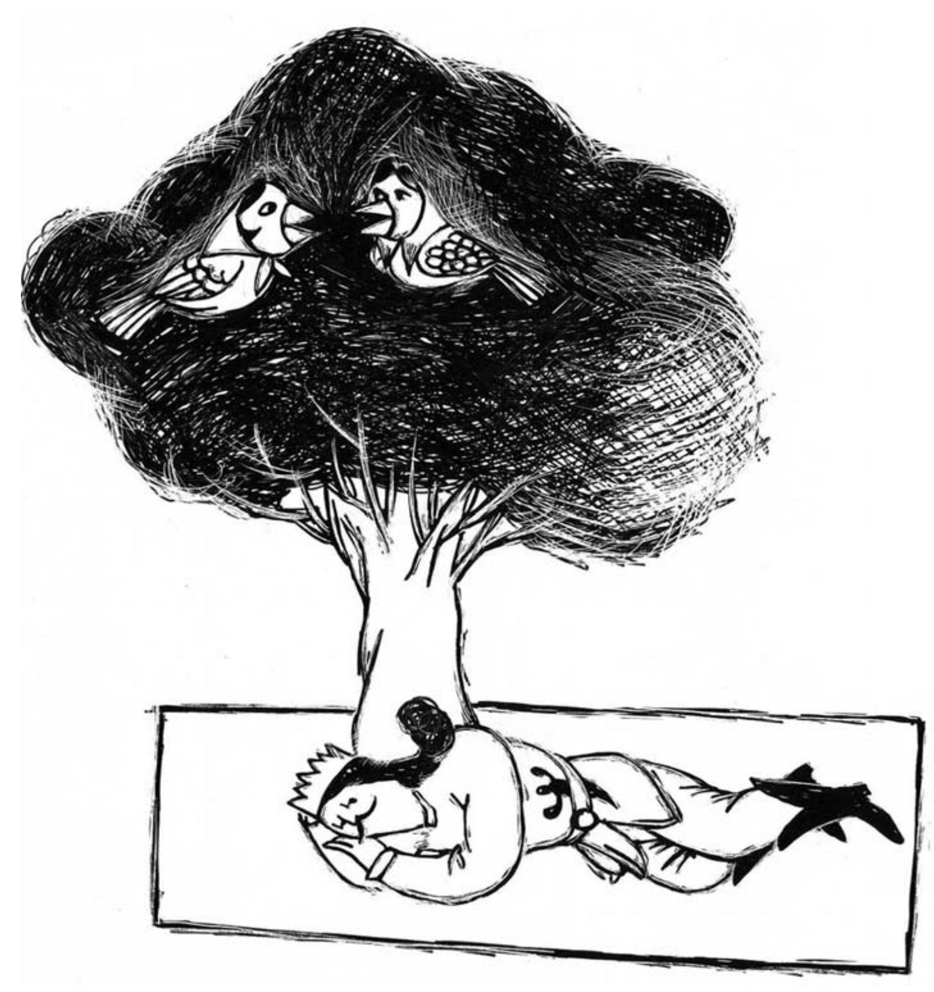
e) *Le vieux* ou *la vieille*: Dans la plupart des contes iraniens, le vieil homme joue le rôle d'auxiliaire, tandis que les vieilles femmes jouent des rôles opposés. Dans son rôle d'auxiliaire, la vieille femme aide le héros, par ses connaissances magiques. Lorsque le héros est à la recherche de la princesse, la vieille femme est souvent l'intendante de la jeune princesse, et elle aide à l'union des jeunes amoureux ("La fille de la roseraie arabe", ATU 425B)[18].



f) *Les amis extraordinaires*: Ce sont les amis du héros ayant des pouvoirs extraordinaires. Ils n'ont peur de rien, ils ne sentent ni le froid ni le chaud, ils peuvent se déplacer d'un endroit à un autre en un clin d'œil, et ils ont une force physique surnaturelle ("L'esclave, fils d'ogre", ATU *513A)[19]. Certains d'entre eux ont le pouvoir de présager et prévoir les événements à venir ("Le conte du jeune tireur d'épée", ATU 302)[20].

g) *Satan*: Dans deux contes iraniens, le héros est aidé par le diable. Dans l'un

*Le derviche correspond à deux fonctions opposées: celle de l'agresseur et celle de l'auxiliaire. Dans son rôle d'auxiliaire, il incarne la vision gnostique. Dans un conte iranien, le derviche donne une pomme magique au roi pour qu'il puisse avoir un enfant.*



de ces contes, c'est Satan qui apprend le nom suprême au héros ("Le chauve et le diable", ATU 571)[21], tandis que dans l'autre, Satan aide un avare à se venger du juge qui l'avait condamné injustement ("L'avare et le diable", ATU *821C)[22].

h) *Les objets*: La fonction d'auxiliaire est assurée parfois par des objets. Dans le conte de l' "Endormi mélancolique" (ATU 425B)[23], les portes ouvertes, les portes fermées et les épines aident le héros à s'enfuir.

**4- La princesse**

La fonction de princesse n'est pas confiée nécessairement à un protagoniste féminin, car dans les contes où le "héros" est une femme, c'est un jeune garçon qui joue le rôle de la "princesse". Cependant, étant donné que dans la plupart des contes anciens le héros est un jeune homme, c'est une femme qui fait l'objet de la quête héroïque, le héros se mariant finalement avec la "princesse".

Dans la moitié des contes iraniens faisant l'objet de cette étude, la "princesse" est une jeune femme membre de la famille royale. Elle est parfois la fille d'un grand ministre, d'un commerçant ou d'un gouverneur local. Elle appartient ainsi à la classe supérieure dotée des privilèges sociaux et financiers. Dans certains contes, la "princesse" est une fée ou appartient au monde des djinns. Cependant, certains contes ne mentionnent pas la situation sociale ou l'origine de la jeune femme. Dans 17 contes étudiés, la jeune fille joue à la fois le rôle de princesse et d'auxiliaire du héros, avant de se marier avec lui. ■

1. Heave, Betsy, Beauty and des Beast, University of Chicago Press, 1989, p.161.
2. Marzolph, Ulrich, *Tabaghebandi-e qessehâ-ye irâni* (Classification des contes iraniens), traduit en persan par Keykâvous Djahândâri, éd. Soroush, 2ème éd., Téhéran, 1997, pp. 42-46.
3. Propp, Vladimir, *Rikhtshenâsi-ye qessehâ-ye pariân* (Morphologie des contes de fée), éd. Tous, 1ère éd., Téhéran, 1989, p.172
4. Le système ATU dont le nom est issu des initiales Aarne, Thomson et Uther, correspond à un système de classification internationale des contes provenant du *Catalogue ATU* édité par Hans-J?rg Uther en 2004 et reprenant les nombres de la classification classique Aarne-Thompson (AaTh).
5. Faqiri, Abolqâssem, *Qessehâ-ye mardom-e Fârs* (Les contes du Fars), éd. Sepehr, Téhéran, 1970, p.107.
Les chiffres indiquent le numéro de la classification des contes dans le catalogue ATU.
6. Lerimer, p.135.
7. Andjavi, Shirâzi, Abolqâssem, *Qessehâ-ye irâni* (Les contes iraniens), Vol. II, éd. Amir Kabir, 1ère éd., 1974, p.82.
8. Khazâ'i, Hamid-Rezâ, *Afsânehâ-ye Khorrâssân* (Les contes du Khorrâssân), Vol. II, éd. Mâh-e Jân, 1ère éd., Mashhad, 2000, p.169.
9. Elwell-Sutton, L. P., *Qessehâ-ye mashhadi galin khânoum* (Les contes de Mashhadi Galin Khânoum), sous la direction de Ulrich Marzolph, éd. Markaz, 3ème éd., Téhéran, 2003, p.21.
10. Khazâ'i, Hamid-Rezâ, *Afsânehâ-ye Khorrâssân* (Les contes du Khorrâssân), Vol. IV, éd. Mâh-e Jân, 1ère éd., Mashhad, 2000, p.97.
11. Kouhi Kermâni, *Pânzdah afsâneh rustâ'i* (Quinze contes paysans), édité par Fereydoun Vahman, éd. De la Fondation de la culture iranienne, Téhéran, 1974, p.49.
12. Elwell-Sutton, L. P., *Qessehâ-ye mashhadi galin khânoum* (Les contes de Mashhadi Galin Khânoum), sous la direction de Ulrich Marzolph, éd. Markaz, 3ème éd., Téhéran, 2003, 80.
13. Amini, Amirqoli, *Si afsâneh az afsânehâ-ye mahali-e Esfahân* (Trente contes populaires d'Ispahan), éd. Owliâ, Ispahan, p.86.
14. Andjavi, Shirâzi, Abolqâssem, *Qessehâ-ye irâni* (Les contes iraniens), Vol. II, éd. Amir Kabir, 1ère éd., 1974, p.211.
15. Andjavi, Shirâzi, Abolqâssem, *Qessehâ-ye irâni* (Les contes iraniens), Vol. I, éd. Amir Kabir, 1ère éd., 1974, p.80.
16. Ibid.
17. Elwell-Sutton, L. P., *Qessehâ-ye mashhadi galin khânoum* (Les contes de Mashhadi Galin Khânoum), sous la direction de Ulrich Marzolph, éd. Markaz, 3ème éd., Téhéran, 2003, p.61.
18. Khazâ'i, Hamid-Rezâ, *Afsânehâ-ye Khorrâssân* (Les contes du Khorrâssân), Vol. VII, éd. Mâh-e Jân, 1ère éd., Mashhad, 2003, p.213.
19. Khazâ'i, Hamid-Rezâ, *Afsânehâ-ye Khorrâssân* (Les contes du Khorrâssân), Vol. I, éd. Mâh-e Jân, 1ère éd., Mashhad, 2003, p.147.
20. Vakiliân, Ahmad, *Qessehâ-ye mardom* (Les contes populaires), éd. Markaz, 1ère éd., Téhéran, 2000, p.48.
21. Andjavi Shirâzi, Abolqâssem, *Qessehâ-ye irâni* (Les contes iraniens), Vol. I, éd. Amir Kabir, 2ème éd., 1977, p.116.
22. Andjavi, Shirâzi, Abolqâssem, *Qessehâ-ye irâni* (Les contes iraniens), Vol. III, éd. Amir Kabir, p.157.
23. Faqiri, Abolqâssem, *Qessehâ-ye mardom-e Fârs* (Les contes du Fars), éd. Sepehr, Téhéran, 1970, p.113.

Bibliographie

- Elwell-Sutton, L. P., *Qessehâ-ye mashhadi galin khânoum* (Les contes de Mashhadi Galin Khânoum), sous la direction de Ulrich Marzolph, éd. Markaz, 3ème éd., Téhéran, 2003.
- Amini, Amirqoli, *Si afsâneh az afsânehâ-ye mahali-e Esfahân* (Trente contes populaires d'Ispahan), éd. Owliâ, Ispahan.
- Andjavi Shirâzi, Abolqâssem, *Qessehâ-ye irâni* (Les contes iraniens), Vol. I, II et III, éd. Amir Kabir, 2ème éd., 1977.
- Propp, Vladimir, *Rikhtshenâsi-ye qessehâ-ye pariân* (Morphologie des contes de fée), éd. Tous, 1ère éd., Téhéran, 1989.
- Khazâ'i, Hamid-Rezâ, *Afsânehâ-ye Khorrâssân* (Les contes du Khorrâssân), Vol. II, IV, et VII, éd. Mâh-e Jân, 1ère éd., Mashhad, 2000.
- Faqiri, Abolqâssem, *Qessehâ-ye mardom-e Fârs* (Les contes du Fars), éd. Sepehr, Téhéran, 1970.
- Kouhi Kermâni, *Pânzdah afsâneh roustâ'i* (Quinze contes paysans), édité par Fereydoun Vahman, éd. De la Fondation de la culture iranienne, Téhéran, 1974.
- Marzolph, Ulrich, *Tabaghebandi-e qessehâ-ye irâni* (Classification des contes iraniens), traduit en persan par Keykâvous Djahândâri, éd. Soroush, 2ème éd., Téhéran, 1997.
- Vakiliân, Ahmad, *Qessehâ-ye mardom* (Les contes populaires), éd. Markaz, 1ère éd., Téhéran, 2000.
- Heave, Betsy, Beauty and des Beast, University of Chicago Press, 1989.

# Le voyage des contes:

## Etudes croisées de "Blanche Neige"-"Anâr Khâtoun" et du "Chat Botté"-"Le Renard et le Meunier"

Atefeh GHAFOURI

Les contes ont toujours servi à endormir les enfants mais ce n'était pas leur unique fonction. Les histoires peuvent également servir à travestir la réalité, à rendre possible l'impossible. Elles permettent de s'évader de la vie réelle, en donnant accès aux dieux et aux créatures surnaturelles telles que les fées et les monstres. Les contes ont aussi une importante dimension pédagogique.

En tant que mémoire culturelle d'un peuple, les contes folkloriques constituent une source très riche pour les observations ethnologiques et linguistiques. Pour parler des contes iraniens, il faut d'abord définir l'aire culturelle iranienne. L'ancien Iran comprenait notamment, outre l'Iran actuel, l'Afghanistan, le Pakistan et le Tadjikistan.[1] Les contes dits "iraniens" comprennent donc également les contes de ces pays. L'Iran a également souvent été une passerelle entre l'Inde, la Chine, l'Asie profonde, et l'Europe. De plus, l'histoire mouvementée de ce pays et les diverses invasions – arabe, mongole… - et les migrations de différentes peuplades ont donc permis des échanges culturels très riches. La culture iranienne d'aujourd'hui est donc un mélange bigarré de diverses traditions. On ne peut pas savoir dans quelle mesure ce que l'on nomme les contes persans, c'est-à-dire les contes en langue persane, étaient originellement persans. Pour le savoir, il faudrait réussir à savoir si tel conte existait déjà avant ces invasions ou non. Mais comme la littérature folklorique est orale et que ce n'est qu'au XIXe siècle que la compilation de ces contes a commencé, on ne peut avancer en la matière aucune certitude.

Parmi les contes iraniens, on sait cependant que certains sont plus anciens que d'autres. Selon Ulrich Marzolph[2], les contes d'Azerbaïdjan sont parmi les plus vieux au monde. L'Azerbaïdjan est une riche région du nord de l'Iran, possédant une culture plurimillénaire. Les Azéris ont toujours protégé le pays des attaques venues du nord et de l'ouest, notamment lors de guerres contre les Ottomans et les Russes. Les guerres, les révoltes, les révolutions et évolutions de cette région ont favorisé l'émergence d'une riche culture folklorique. La diversité et l'ancienneté des contes azéris ainsi que les informations culturelles qu'ils contiennent font de l'Azerbaïdjan, selon Marzolph, l'une des régions clés des contes mondiaux.

La langue des contes azéris est turque. Cette langue turque, héritage des Mongols, est devenue le dialecte des Azerbaïdjanais à partir de l'ère seldjoukide étant donné qu'à cette époque, un grand nombre de tribus turques d'Asie centrale immigrèrent pour s'installer en Iran, en particulier dans le nord et l'Azerbaïdjan. Ils eurent une nette influence culturelle dans la région et la langue azérie originelle, qui était un dialecte persan, devint le turc.[3] Les Turcs ont également influencé la musique azérie, chose que l'on peut voir à travers les modes musicaux tels qu'Afshâri ou Bayât. Ces noms, qui étaient à l'origine des noms de tribus turques, montrent l'influence turque dans la

région.[4] Ainsi, la culture azérie est aujourd'hui un mélange des cultures de différentes tribus qui ont choisi de s'établir dans cette région. Les contes azéris n'ont pas échappé à cet amalgame. Il ne faut pas non plus oublier que ces tribus étaient originaires des régions d'Asie centrale soumises également à la culture chinoise. Il est donc probable qu'une étude précise de ces contes fasse état de l'existence d'éléments chinois authentiques. Mais aucune étude n'a jusqu'alors été faite en ce domaine.

Les contes d'Azerbaïdjan sont des contes épiques, amoureux ou enfantins. L'impact de la nature et des éléments naturels est nettement visible et la nature s'y présente en tant qu'élément principal dans tous ces contes. Les événements sociologiques et politiques ont aussi influencé ces histoires. Elles racontent également les états d'âme des amoureux.[5]

Pour raconter ces contes dont la variation est remarquable, les Azerbaïdjanais utilisent des phrases multiples nommées *duchma* qui contiennent souvent des pointes d'humour ou de l'ironie. La variété et la pluralité est la caractéristique principale des *duchmas.* Diverses phrases appropriées à la structure du conte sont également utilisées pour conclure le récit.[6]

La plupart des contes azéris comprennent un roi ayant une fille, dont le héros principal tombe amoureux. Ce héros est quant à lui généralement un grincheux et fainéant, mais réussit cependant à surmonter tous les obstacles et à épouser la princesse. On voit également le retour de personnages tels que le vizir, l'ogre ou les animaux. Ces animaux peuvent être bienfaisants ou malfaisants, domestiqués ou sauvages, mais ils sont toujours au service des hommes. Dans certains contes, les animaux sont les protagonistes



*Fable d'Esope dessinée par Ed Young, Gallimard, 1981*

principaux, auquel cas ils doivent être pris en tant que types symboliques.[7]

Parmi ces contes azéris, nous avons choisi d'étudier les contes "Anâr Khâtoun" et "Le Renard et le Meunier" qui présentent des analogies évidentes avec "Le Chat Botté" et "Blanche Neige et les Sept Nains".

Les contes "Anâr Khâtoun" et " Le Renard et le Meunier" sont spécifiques à l'Azerbaïdjan iranien, bien que des versions différentes de ces histoires existent dans d'autres régions de l'Iran, notamment au Lorestân, où le conte "Bibi Nârenj"[8] présente des similarités évidentes avec "Anâr Khâtoun". Il est naturel que deux régions voisines de l'Iran offrent le même récit avec des différences minimes, et il est beaucoup plus intéressant d'étudier l'analogie de ces contes avec les versions européennes de ces mêmes contes. La question qui se posera après l'analyse sera la suivante: pourquoi ces contes de deux continents différents se ressemblent tant? C'est une question qui mérite d'être approfondie.

Le conte "Anâr Khâtoun", 706[e] dans le classement d'Arne-Thompson[9], est un conte qui raconte l'histoire d'une belle jeune fille, Anâr Khâtoun, qui doit quitter la maison car sa mère est tombée

*La langue des contes azéris est turque. Cette langue turque, héritage des Mongols, est devenue le dialecte des Azerbaïdjanais à partir de l'ère seldjoukide étant donné qu'à cette époque, un grand nombre de tribus turques d'Asie centrale immigrèrent pour s'installer en Iran, en particulier dans le nord et l'Azerbaïdjan.*

*Les contes d'Azerbaïdjan sont des contes épiques, amoureux ou enfantins. L'impact de la nature et des éléments naturels est nettement visible et la nature s'y présente en tant qu'élément principal dans tous ces contes. Les événements sociologiques et politiques ont aussi influencé ces histoires.*

amoureuse d'un ogre. Elle va chez les Sept Frères qui l'acceptent comme sœur, mais sa mère la retrouve grâce à l'ogre omniscient et l'empoisonne. Les frères, rentrant à la maison, découvrent Anâr Khâtoun inconsciente et, la croyant morte, la mettent sur un cheval qu'ils conduisent dans le désert. Là, le roi l'aperçoit et tombe immédiatement amoureux. Il demande à ses médecins de la sauver et elle guérit après avoir été baignée dans sept piscines remplies de lait. Ils se marient et ont deux enfants, mais la mère d'Anâr Khâtoun la retrouve une seconde fois. Elle tue les deux enfants et met l'arme du crime dans la poche d'Anâr Khâtoun. Le roi, découvrant l'arme, la croit coupable et ordonne qu'on lui excave les yeux, puis la fait sortir de la ville avec le cadavre de ses enfants. Cependant, un saint la découvre, la guérit et ressuscite les enfants. En les quittant, il leur laisse un trésor grâce auquel ils bâtissent un palais où ils invitent le roi. Quand, à la fin de son séjour, ce dernier veut quitter le palais, ils l'accusent du vol d'une cuillère d'or. Le ministre dit: "Depuis quand un roi vole?" Anâr Khâtoun répond: "Et depuis quand une mère tue ses enfants?" Le roi comprend qu'il s'est trompé et tue la mère d'Anâr Khâtoun et l'ogre.

En comparant ce conte avec "Blanche Neige" des Frères Grimm[10], on voit qu'ils présentent d'importantes analogies. Le protagoniste des deux contes est une fille seule face aux épreuves, qui va néanmoins être aidée par le destin. Le rôle du père est dans les deux cas complètement supprimé. Cependant, le rôle de la magie dans "Blanche Neige" est remplacé dans l'histoire d'Anâr Khâtoun par le pouvoir surnaturel et divin d'un saint, ce qui montre l'impact de la religion dans la tradition iranienne. Cela dit, la présence de la religion est souvent escamotée au profit de la fatalité. Il y a également l'analogie présentée par les sept nains et les sept frères, lesquels symbolisent les *pahlavâns* (chevaliers persans). Les *pahlavâns* sont braves, honnêtes, généreux et hospitaliers. Le chiffre sept, nombre des frères, est un chiffre saint et protecteur dans la tradition. La tradition européenne a modifié le caractère des sept et les a totalement européanisés en en faisant des nains travailleurs et auto-suffisants. Cependant, ils présentent les mêmes caractères d'honnêteté et d'hospitalité. Mais ces qualités ne suffisent pas. Pour être protégée, la belle fille a besoin d'une personne plus forte. Blanche Neige se marie finalement avec le prince qui la sauve et punit sa belle-mère. C'est donc la fatalité qui lui permet d'accéder finalement au bonheur. Anâr Khâtoun épouse également un roi mais bien que ce dernier soit suffisamment puissant pour la protéger, elle doit encore surmonter l'épreuve du soupçon de son époux dans la mort de leurs enfants. La fatalité ne suffit pas ici et il faut le pouvoir surnaturel d'un saint pour surmonter la ruse mortelle de la mère.

La haine des deux mères est également semblable. Il s'agit de beauté. Pour la mère d'Anâr Khâtoun, le plus bel être au monde est l'ogre qu'elle aime, mais ce dernier lui fait comprendre que la plus belle au monde est Anâr Khâtoun. De là, la décision de la mère de tuer Anâr Khâtoun. Quant à la belle-mère de Blanche Neige, elle veut être la plus belle et elle décide donc de se débarrasser de sa belle-fille quand son miroir lui dit que cette dernière est la plus belle. Dans les deux cas, la jalousie pousse les deux femmes à commettre de grands crimes qui ne peuvent être punis que par leur mort.

Le personnage de l'ogre dans le récit iranien a quant à lui une place spéciale.

*Le rôle de la magie dans "Blanche Neige" est remplacé dans l'histoire d'Anâr Khâtoun par le pouvoir surnaturel et divin d'un saint, ce qui montre l'impact de la religion dans la tradition iranienne. Cela dit, la présence de la religion est souvent escamotée au profit de la fatalité.*

*Le chiffre sept, nombre des frères, est un chiffre saint et protecteur dans la tradition. La tradition européenne a modifié le caractère des sept et les a totalement européanisés en en faisant des nains travailleurs et auto-suffisants. Cependant, ils présentent les mêmes caractères d'honnêteté et d'hospitalité.*

Bien qu'il soit la cause de la jalousie de la mère d'Anâr Khâtoun et de son désir de tuer sa fille, cet être doté de pouvoirs surnaturels est cependant naïf.[11] Son admiration pour la beauté d'Anâr Khâtoun est sincère, il est même peut-être amoureux d'elle, mais finalement, il ne sortira de l'ombre que pour être tué de la main du roi. La sincérité de cet ogre fait pendant à la sincérité du miroir de la marâtre de Blanche Neige. Cette sincérité offre un point de chute moral aux deux récits et préludent à la fin heureuse. Dans ce monde en perpétuelle tension, éclos dans le mensonge, la vérité reste triomphante et modifie les actions humaines.

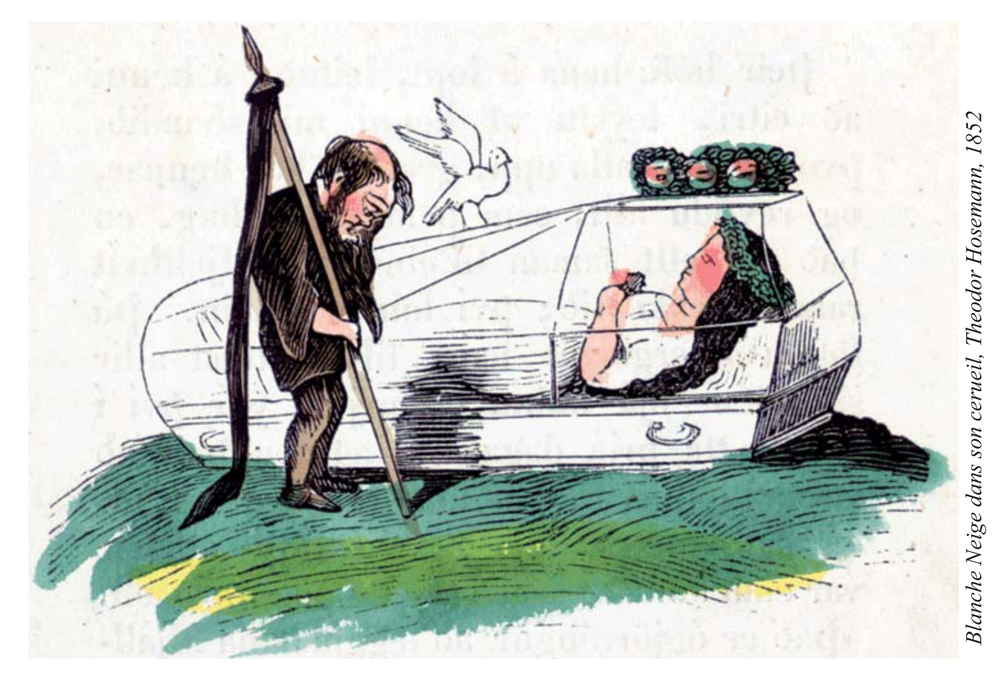
Il y a également deux autres contes dont l'étude serait intéressante. Il s'agit du conte azéri "Le Renard et le Meunier" et "Le Chat Botté".

"Le Renard et le Meunier" - 545e dans le classement d'Arne-Thompson - est l'histoire d'un jeune homme, Ahmad, qui est meunier. Ahmad a un poirier mais un renard vole les fruits de cet arbre. Ahmad finit par l'attraper mais le renard lui dit que s'il le libère, il fera de la fille du roi son épouse. Ahmad accepte. Le renard, qui avait ailleurs trouvé de l'or, va au palais et demande une languette pour mesurer son or. On la lui prête et en la rendant, il offre aussi une pépite d'or en remerciement. On le croit donc très riche. Ainsi, lors de sa prochaine visite, il demande la main de la princesse pour son maître Ahmad. Le roi accepte. Le renard dit alors que son maître a perdu ses vêtements en se baignant et le roi lui envoie donc de riches habits. Ahmad et la princesse se marient et quand ils veulent rentrer chez Ahmad, le renard qui les précède demande à tous les habitants de dire qu'Ahmad est le propriétaire de toutes les terres qu'ils traversent. Le roi, impressionné, abdique et couronne Ahmad roi, puis devient son ministre.

Ce conte présente de grandes ressemblances avec "Le Chat Botté". L'auteur de ce conte français est Charles Perrault qui l'a présenté dans son ouvrage *Les contes de ma mère l'Oye* au XVIIe siècle. Cet écrivain classique aux

*La sincérité de cet ogre fait pendant à la sincérité du miroir de la marâtre de Blanche Neige.*

*Dans la version iranienne de ce conte, nous distinguons également cette apologie de la ruse. Le personnage principal est un renard, symbole d'astuce et d'intelligence. Nous retrouvons d'ailleurs ce personnage dans de nombreux autres récits; ceci alors que dans la version européenne, ce rôle est tenu par un chat, symbole de l'enfance et de la liberté.*



*Blanche Neige dans son cerueil, Theodor Hosemann, 1852*

tendances jansénistes considérait ses contes comme des récits enfantins. Ceci alors que "Le Renard et le Meunier" est un conte folklorique. "Le Chat Botté" est en réalité la réécriture d'un conte de l'auteur italien Giovanni Francesco Straparola, qui lui-même s'était probablement inspiré d'une histoire espagnole, pour écrire ce conte moral pour les enfants.[12] Mais la moralité de ce récit est étonnante et apprend la ruse, contrairement à d'autres contes à caractère moral tel que "Le Petit Poucet" qui apprend aux enfants à lutter pour atteindre leur but.

*Il y a d'une manière générale une amplification nette des caractères dans le conte iranien.*

Dans la version iranienne de ce conte, nous distinguons également cette apologie de la ruse. Le personnage principal est un renard, symbole d'astuce et d'intelligence. Nous retrouvons d'ailleurs ce personnage dans de nombreux autres récits; ceci alors que dans la version européenne, ce rôle est tenu par un chat, symbole de l'enfance et de la liberté. D'ailleurs, les cadeaux apportés par le chat et le renard diffèrent. Le premier offre un lapin alors que le second offre de l'or. Il y a d'une manière générale une amplification nette des caractères dans le conte iranien. Cependant, même si l'ensemble des deux récits suit la même ligne et finit pareillement, certaines divergences importantes montrent clairement cette exagération dans les caractères du conte azéri. A la fin du récit du Chat Botté, le chat se bat avec l'ogre, jusqu'à ce que ce dernier se transforme en souris et soit mangé par le Chat, alors qu'un tel conflit est totalement absent dans le récit iranien où le renard atteint très facilement son but. Il réussit à amadouer le roi avec un peu d'or et il lui suffit de demander aux habitants de dire que les terres appartiennent au meunier pour qu'ils accepte alors que le chat est obligé de menacer pour atteindre le même objectif*: «Bonnes gens qui fauchez, si vous ne dites au Roi que le pré que vous fauchez appartient à Monsieur le Marquis de carabas, vous serez tous hachés menu comme chair à pâté.»*[13]

Les caractères des deux personnages humains du récit divergent également. Le futur marquis de Carabas est ambitieux et lui-même assez futé pour jouer avec aisance le rôle d'aristocrate que lui fait endosser le chat*: «Vous voyez, Sire, répondit le Marquis, c'est un pré qui ne manque point de rapporter abondamment toutes les années»*. Ahmad est, contrairement à ce jeune marquis, naïf et heureux de la vie pauvre qu'il mène.



*Le chat botté console son maître, illustration d'un livre de contes anglais, 1927*

Chaque fois que le renard le consulte, il répond: «*Je ne sais pas et fais ce que tu veux*». Il est par ailleurs très aimable et après avoir attrapé le renard en enduisant de goudron le poirier, il le laisse aller non à cause de la promesse du renard, mais tout simplement par bonté de cœur. Il en résulte donc que tout ce qu'il finit par obtenir est le fruit de sa gentillesse native. Ainsi que nous le voyons, ces deux couples de contes présentent une grande ressemblance. Mais pourquoi? Comment des sociétés si différentes et si peu en relations ont pu créer des histoires si semblables? Comment se fait-il qu'un boulanger chinois connaisse très bien une histoire que connaîtrait dans une autre version un poissonnier finlandais? La réponse à cette question est peut-être liée à la situation économique ou sociale d'une culture à un moment donné, cela dit, il ne faut pas oublier le rôle primordial joué par la langue dans ces convergences culturelles. Les langues et les traditions voisines créent des folklores similaires.[14] Puis, grâce aux voyageurs et aux commerçants, ces folklores se déplacent et s'intègrent en se modifiant dans un nouveau contexte culturel. Dans cette étude, nous avons vu les similarités de deux couples de contes provenant de contextes culturels tout à fait dissemblables. Pourquoi alors cette ressemblance? L'Europe et le monde iranien ne sont pas voisins et leurs langues et cultures sont également différentes, ainsi que les conditions historiques, sociales et économiques. Il reste donc quelques hypothèses: par exemple celle, hypothétique, d'une transmission de ces récits à l'occasion des Croisades ou des guerres irano-russes. L'hypothèse simple d'une migration de ces récits grâce aux caravanes marchandes est beaucoup plus sérieuse, puisque l'Azerbaïdjan et ses grands bazars constituaient des étapes importantes de la Route de la Soie et que cette région faisait office de frontière entre le monde occidental et oriental.

Si l'on part de l'hypothèse que l'origine de tous ces contes est unique, on peut parvenir à quelques résultats. D'une part, il devient évident que le contexte géographique joue un rôle important dans la formation et la modification ultérieure de ces contes. D'autre part, la religion, la culture populaire et les traditions contribuent fortement à fixer des prototypes en transformant la forme originelle des récits. Il est probable que l'hypothèse la plus à même d'expliquer les similarités des contes est celle de leur voyage à travers la mémoire vivante des voyageurs. Il est cependant utile de pousser cette recherche plus loin pour pouvoir remonter aux sources des contes et des folklores dont l'absence de documents écrits rend aujourd'hui difficile la connaissance exacte. ■

---

1. Marzolph Ulrich, *Le classement des contes iraniens*, traduit par Jahândâri, éditions Soroush, Téhéran, p. 24.
2. Ulrich Marzolph, orientaliste, fut l'un des grands spécialistes du folklore iranien. Ses riches recherches sur la littérature populaire iranienne sont aujourd'hui une référence incontournable.
3. Kasravi Ahmad, *La langue pure,* sous la direction de A. Alizâdeh, éditions Ferdows, 2000, Téhéran, p. 12.
4. Farzâneh M. A., *Bayatilar*, éditions Farzaneh, 1980, Téhéran, p. 6.
5. Behrangui S., *Les légendes d'Azerbaïdjan*, éditions Nil, 1970, pp. 7-8.
6. Sefidgar H., *Trois pommes tombent du ciel*, Hamshahri, n.2230, le 7 mehr 1379, p.5.
7. Op.cit.
8. Sous la direction de Nâderi A., *Quelques uns des contes iraniens*, Téhéran, 2006, p. 91.
9. Le classement d'Arne-Thompson est un classement international des contes folkloriques mondiaux. Selon ce classement, les contes se divisent d'après leur type en 4 groupes: les contes 1à 299 comprennent les contes des animaux, les contes 300 à1199 les contes au sens particulier, les contes de 1200 à 1999 les contes ironiques et les anecdotes, les contes 2000 à 2399 les contes successifs, et les contes 2400 à 2499 les contes qui n'ont pas encore été classés. En fait, chaque groupe peut être divisé en sous-parties: par exemple les contes 300 à749 sont les contes magiques, les contes 750 à 849 les récits des saints et des caractères historiques, les contes 850 à 999 les contes semblables aux nouvelles, les contes 1000 à 1199 les contes des ogres.
10. Les frères Grimm, *Le monde de légende*, traduit sous la direction de Riâhi H., éditions Fekr-e Rouz, 1999, Téhéran.
11. Op.cit.
12. http ://wikipédia.com
13. http://dpav.fr/lecture-chat-botte.htm
14. Op.cit.

# Les berceuses des mères kurdes

Hâshem SALIMI
Traduit par
Babak ERSHADI

Les berceuses sont les mélodies de l'inconscience endormie des mères à travers le monde et dans toutes les cultures. Ces chansons folkloriques reflètent les croyances, les aspirations et le mode de vie de chaque époque. D'un point de vue sociologique, les berceuses peuvent également être considérées comme le cri étouffé des femmes opprimées par les injustices et les inégalités sociales qui marquent fortement les communautés fondées sur la structure patriarcale de la cellule familiale.

Dans ce contexte sociologique particulier, les berceuses chantées par les mères kurdes pour endormir leurs enfants sont l'expression vocale de la douleur par des paroles et des rythmes musicaux. Les berceuses des mères kurdes sont les retentissements d'une protestation discrète – dans la plus stricte intimité de la maison, là où il n'y a que la mère et l'enfant – contre la fatalité d'un destin marqué par l'injustice et la difficulté d'une vie pleine de douleurs et de privations.

Dans leurs berceuses, les mères kurdes choisissent les mots les plus beaux et les plus simples, permettant l'établissement d'une relation intime avec le monde des enfants. La mélodie douce et agréable, la musicalité de la voix maternelle calment l'enfant et le détendent et finissent par l'endormir. Le célèbre écrivain iranien Sâdegh Hedâyat écrit à ce sujet: «*Les berceuses ont des liens très intimes avec la mentalité infantile. C'est pourquoi elles ne sont jamais tombées en désuétude, car aucune autre chanson ne peut les remplacer.*»[1]

Quand un enfant pleure, sa mère comprend d'instinct s'il a faim, s'il a soif, s'il a froid ou s'il a mal. De la même manière, lorsqu'elle chante une berceuse pour endormir son enfant, elle souffle instinctivement à son enfant l'esprit de l'amitié, de l'amour, de la beauté:

*Je chante une berceuse pour mon enfant chéri,*[2]
*Pour que le vent du nord vienne caresser ses cheveux,*
*Je chante une berceuse du fond de mon cœur,*
*Pour que mon enfant s'endorme sur un oreiller de fleurs.*
*Ma berceuse est douce et son oreiller est fait de plumes d'oie.*
*Une caravane joyeuse et pleine de couleurs arrive de loin.*
*Tu es venu pour assister à un mariage*
*Et pour donner un doux baiser à ta mère.*[3]

De nos jours, avec le développement très rapide des médias, du réseau internet et des chaînes de télévision par satellite, les habitants des grandes villes et des régions industrialisées s'éloignent de plus en plus de leur culture folklorique, et les mères ne chantent guère de berceuses pour endormir leurs

enfants. Mais dans les milieux ruraux et les régions nomades du Kurdistan, on a encore la chance d'entendre une mère chanter une berceuse pour son enfant.

Les berceuses font partie de la littérature orale du Kurdistan. Le folklore, les traditions, les usages anciens, les croyances ethniques et religieuses constituent les fondements de l'identité culturelle du peuple kurde, et font l'objet d'études sociologiques et anthropologiques. Les berceuses ont été composées, dans un passé très lointain, par des mères souvent analphabètes n'ayant aucune connaissance musicale ou littéraire. Cependant, certains de ces petits morceaux musicaux, comme la berceuse des mères de Sanandaj, sont aussi beaux que les œuvres des poètes et des compositeurs classiques:

*Ô Dieu, par l'amour du mont Avalan-Kouh,*
*Que tes yeux ne soient jamais sombres.*

*Dors mon enfant chéri, dors!*
*Que le désert et la plaine soient ton doux oreiller.*
*Dors mon enfant chéri, dors!*
*Ferme un moment tes doux yeux sur ce monde.*
*Tu es la lumière de mes yeux, l'âme de mon corps,*
*Tu es ce que j'ai de plus précieux au monde.*
*Dors mon enfant, tu feras bientôt un beau voyage,*
*Et tu seras guidé par les ailes des anges.*
*Dors mon enfant, il est trop tard.*
*La nuit est ténébreuse et le monde est aussi dur que la pierre.*[4]

Les mères sont les premiers maîtres des enfants. Leurs berceuses sont pleines de leçons provenant de l'héritage des expériences passées. Dans une berceuse des mères de Mahâbâd, la mère appelle son enfant à connaître les réalités du monde extérieur et lui donne de précieuses leçons sur son environnement. Dans cette berceuse destinée aux petites filles, la mère lui souhaite les meilleurs sorts, pour que sa petite fille devienne un jour la femme la plus heureuse de tout le village:

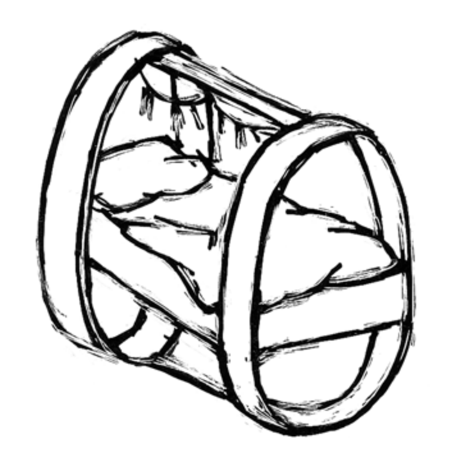
*Tu es comme Leyla, la bien-aimée de Majnoun.*
*Tu es comme le basilic qui pousse près du ruisseau,*
*Et sans toi, le monde n'est qu'un mirage.*
*Je te placerai dans un palanquin*

*Les berceuses ont été composées, dans un passé très lointain, par des mères souvent analphabètes n'ayant aucune connaissance musicale ou littéraire. Cependant, certains de ces petits morceaux musicaux, comme la berceuse des mères de Sanandaj, sont aussi beaux que les œuvres des poètes et des compositeurs classiques.*



Illustrations: Ali Bouzari

*Les mères sont les premiers maîtres des enfants. Leurs berceuses sont pleines de leçons provenant de l'héritage des expériences passées. Dans une berceuse des mères de Mahâbâd, la mère appelle son enfant à connaître les réalités du monde extérieur et lui donne de précieuses leçons sur son environnement.*



*Pour te présenter au prince.*
*Au prince j'offre donc une jolie petite fille.*[5]

D'autres berceuses racontent la plainte des mères qui souhaitent que leur fille connaisse un avenir meilleur, non leur triste sort. Avec cette chanson par exemple, une mère amène sa fille dans l'ombre des arbres, pour lui apprendre, au sein de la nature, les secrets d'un autre mode de vie, celui des derviches. Elle apprend à son enfant à comprendre les secrets de la nature et des différentes saisons de l'année, et à regarder les oiseaux qui volent allégrement sur la plaine, en souhaitant que sa fille connaisse la liberté qu'elle n'a elle-même jamais connue:

*Une berceuse des mères de la ville d'Oshnavieh nous relate les chagrins des femmes qui n'ont pas de fils. A travers cette berceuse, la femme transmet à sa petite fille l'amertume d'être femme dans une société patriarcale.*

*Je me suis installée devant la demeure des vieux*[6]
*Je prends ton berceau et je le place,*
*Dans la montagne, à l'ombre des palmiers.*
*Dors, mon enfant, dors!*
*Je prends ton berceau et je le place à l'ombre des saules pleureurs,*
*Pour que tu apprennes ce que c'est un saule pleureur,*
*Et ce que veut dire pleurer.*
*Je te couvrirai par la robe des derviches,*
*Pour que tu apprennes leur mode de vie.*
*Je placerai ton berceau devant le souffle des vents,*
*Pour que tu connaisses le vent du nord,*
*Pour que tu connaisses la solitude dans la montagne,*
*Pour que tu connaisses les mauvais jours et les mauvais temps.*
*Dors, mon enfant, dors!*
*Dors devant le vent du nord et devant Ziryan.*[7]
*Apprends à être.*
*Apprends à vivre dans la chaleur de l'été.*
*Apprends à vivre tout seul dans le froid de la montagne.*
*Apprends, mon enfant, apprends.*
*La vie, c'est cela.*
*C'est cela, la vie.*
*Calme-toi! Dors bien, mon enfant!*
*Que tous les honnêtes gens prient pour toi!*[8]

A l'instar de toutes les sociétés traditionnelles, le Kurdistan est le théâtre de différentes formes de discrimination sexuelle, dont les femmes sont les victimes. Dans une société dominée par les hommes, la femme doit mettre au monde un garçon pour profiter d'un certain niveau de respect et d'un minimum de droit familial et social. Une berceuse des mères de la ville d'Oshnavieh nous relate les chagrins des femmes qui n'ont pas de fils. A travers cette berceuse, la femme transmet à sa petite fille l'amertume d'être femme dans une société patriarcale:

*Je fais l'objet des reproches et des calomnies des amis et des ennemis.*
*J'en suis devenue folle comme Majnoun.*
*Tu n'es pas un garçon, et je suis*

*répudiée, chassée de la maison.*

*Tu es ma seule fille,*

*Tu es ma force, ma vie.*

*Tu seras la seule à rester avec moi, quand je serai vieille.*

*Je sollicite donc l'aide du Sheikh Nourâni.*[9]

*Tu es ma petite fille chérie, mais tu n'es pas un garçon.*

*Tu n'es pas un garçon, et je suis répudiée, chassée de la maison.*

*Et je fais l'objet des reproches et des calomnies des amis et des ennemis.*[10]

Une berceuse des mères de Kermânshâh, de dialecte Kalhor, raconte une fête de mariage dans une société traditionnelle. Tous les habitants du village travaillent ensemble, tandis que le père du jeune marié – symbole du pouvoir patriarcal – s'installe sur une terrasse et boit du lait frais. Les uns préparent le repas de noces (du riz), tandis que les autres chantent et dansent. La jeune mariée et son cortège doivent traverser les vallées et les champs de coton pour arriver à la maison du jeune marié:

*Depuis le champ de coton jusqu'à la vallée,*

*Il y a des cris de joie, et la bonne odeur du riz et du basilic.*

*Le village tout entier sent les noces.*

*Les odeurs s'emmêlent, et les jeunes dansent le* Tchopi.[11]

*Il y a des filles et la voix des garçons du village qui chantent ensemble.*

*Il y a de la joie partout, et les sœurs du jeune marié dansent.*

*Tous les regards sont tournés vers la montagne.*[12]

La berceuse des mères d'Islâmâbâd Qarb, dans la province de Kermânchâh, est pleine d'images et de métaphores, ce qui permet de faire différentes interprétations. Cette berceuse relate l'histoire d'une mère qui raconte aux voisins l'histoire de la chasse au cerf par son fils courageux. Il est à rappeler que le combat contre les animaux sauvages et les monstres est fortement connoté dans la culture iranienne depuis l'Antiquité. Cela symbolise la lutte contre le bien et le mal, à l'image de la lutte de Rostam contre le Monstre blanc.

*Ô voisins! Sachez-le bien!*

*C'est mon fils qui a chassé ce cerf, ce grand cerf de sept ans.*

*La prière des honnêtes gens lui en a donné la force.*

*Dans la nuit ténébreuse, les cerfs étaient terrifiés,*

*Lorsqu'ils ont senti la poudre.*

*C'est mon fils chéri, courageux et sans peur,*

*Qui a tué ce cerf, à la force de ces bras et par son fusil.*

*Laissez-le rentrer à la maison, pour qu'il chasse aussi le cerf de nos cœurs.*[13]

*Il est à rappeler que le combat contre les animaux sauvages et les monstres est fortement connoté dans la culture iranienne depuis l'Antiquité. Cela symbolise la lutte contre le bien et le mal, à l'image de la lutte de Rostam contre le Monstre blanc.*





*Les grands poètes classiques ou modernes du Kurdistan comme Hajar, Qâneh, Mollâ Avâreh, Bikas et Pariz Djahâni, se sont inspirés des berceuses traditionnelles, tant dans la forme que dans le contenu, pour composer des poèmes faisant aujourd'hui partie des chefs-d'œuvre de la littérature kurde.*

Dans les régions frontalières entre l'Iran et l'Irak, les membres de la tribu kurde Djaf, vivent essentiellement de l'élevage. Pour avoir un accès permanent aux prairies, la tribu doit procéder chaque année à deux voyages saisonniers. Elle s'installe aux alentours de Soleymânieh (Irak) en automne et rentre vers les provinces iraniennes du Kurdistan et de Kermânchâh au printemps. Les berceuses des mères de la tribu Djaf, de dialecte Sourani, sont marquées par des thèmes épiques et religieux. L'une de ces berceuses raconte que pendant l'emprisonnement du père par les ennemis, la mère souffle dans l'âme de son fils l'esprit de la résistance et du combat contre les tyrans:

*Je chante une berceuse pour t'endormir,*
*Pour que le mal soit loin de toi.*
*Je sollicite les vieux derviches pour que tu vives longtemps,*
*Pour que tu deviennes père et grand-père.*
*Je sollicite le vieux Sage de Bagdad*[14] *pour qu'il te protège.*
*Je chante une berceuse pour t'endormir,*
*Sur un oreiller de plumes d'oie.*
*Je te lange peut-être un peu trop fort,*
*C'est pour que tu n'aies pas peur plus tard des menottes et des chaînes.*
*Dors, mon enfant, il est trop tard.*
*Ton père est en prison, il est entre les mains de l'ennemi.*
*Je te nourris de mon lait, pour que tu libères ton père,*
*Et que tu le ramènes dans sa patrie.*[15]

La berceuse fait partie, comme nous l'avons souligné, de la littérature orale, et elle appartient essentiellement aux femmes. Mais son influence est grande parmi la population du Kurdistan, de sorte que les grands poètes classiques ou modernes du Kurdistan comme Hajar, Qâneh, Mollâ Avâreh, Bikas et Pariz Djahâni, se sont inspirés des berceuses traditionnelles, tant dans la forme que dans le contenu, pour composer des poèmes faisant aujourd'hui partie des chefs-d'œuvre de la littérature kurde. Fâeq Bikas, père du célèbre poète kurde Shirkou Bikas, fut un révolutionnaire qui s'est longtemps battu contre les colonisateurs britanniques. Il avait

composé un poème, s'inspirant des berceuses traditionnelles, pour transmettre à son fils Shirkou des sentiments humanistes et patriotiques:

*Tu es le papillon blanc de mon jardin fleuri.*
*Dors sans crainte dans mes bras.*
*Que Dieu te protège et que les anges du ciel te bercent.*
*Je souhaite que tu ne sois jamais triste dans ta vie, car tu es mon fils Shirkou.*
*Tu es kurde, et tu es seul et sans aide comme tous les Kurdes.*
*Je souhaite que tu sois aussi courageux que le lion,*
*Que tu sois le fruit de l'arbre du Kurdistan.*[16]

Il faut se souvenir enfin d'une berceuse composée par Ahmad Shalmâshi, alias Mollâ Avâreh, qui a combattu contre la répression des Kurdes, menée à l'époque du dernier roi pahlavi. Dans les années 1967-1968, il avait rejoint un groupe de combattants kurdes dirigé par Soleymân Moïni pour se battre au nom de la liberté. La berceuse qu'il a alors composée a rencontré un grand succès à cette époque-là:

*Je souhaite que tu sois un combattant comme tous tes aïeux.*
*Je t'élève et je veux que tu ne sois jamais peureux.*
*Il faut que tu sois sage, éduqué et courageux,*
*Que tu saches bondir comme une panthère, et te battre comme un lion.*
*Il faut que tu sois intelligent et raisonnable,*
*Que tu n'aies peur ni de te battre ni d'être capturé par l'ennemi.*
*Dors mon enfant, dors!*
*Et réveille-toi demain pour crier le chant de la liberté.*[17] ■

---

1. Hedâyat, Sâdegh, *Neveshtehâ-ye parâkandeh* (Textes divers), édité par Hassan Qâ'emiân, éd. Amir Kabir, Téhéran, 2004, p.297.
2. Toutes les berceuses reproduites dans cet article ont été réunies par Mme Sorayâ Kahrizi et seront bientôt publiés dans un ouvrage.
3. Effati, Abdollah, *Dast-neveshteh* (Manuscrit), Islâmâbâd Qarb, 13 septembre 1990.
4. Kamandi, Abbâs, *Kordestân râ behtar beshenasim* (Pour mieux connaître le Kurdistan), (manuscrit), Téhéran, 1996, p.48.
5. Azizi, Aziz, *Dast-neveshteh* (Manuscrit), Mahâbâd, 21 septembre 1972.
6. Vieux: ici, sage et honnête.
7. Ziryan: vend froid qui annonce l'arrivée de l'hiver au Kurdistan.
8. Pâyâniân, Salâh, *Kanimorâdân*, éd. Salâheddin Ayyoubi, Ourmia, 2002, p.17.
9. Le Sheikh Nourâni, alias Sheikh Zanbil (1974-1999), originaire de Boukan, célèbre mystique du Kurdistan iranien.
10. Parvari, Mohammad, *Dast-neveshteh* (Manuscrit), Oshnavieh, 25 janvier 1976.
11. *Tchopi* ou *Helperkeh*: danse collective des Kurdes.
12. Qazvine'i, Pandjali, *Dast-neveshteh* (Manuscrit), Kermânshâh, 6 juillet 1972.
13. Pourali, Keykhosro, *Dast-neveshteh* (Manuscrit), Islâmâbad Qarb, 22 décembre 1972.
14. Sage de Bagdad: surnom d'Abdel-Qâder Guilâni, grand mystique du VIIe siècle de l'Hégire.
15. Tofiq, Hamdollah, *Hunvareh va Cirouki kurdvari*, éd. Jin, Soleymânieh (Irak), 2000, p.138.
16. Bikas, Fâeq, *Divân*, éd. Mohammadi, Sâqez, 1997, p.310.
17. Rouhâni, Bâbâ-Mardoukh, *Târikh-e mashâhir-e kord* (Histoire des grandes personnalités kurdes), vol. II, éd. Soroush, Téhéran, 2003, p.421.



# "Salim le Bijoutier" et *Les Mille et Une Nuits*

Mohammad JAFARI QANAVATI
Traduit par
Samira FAKHARIAN

"Salim le bijoutier"[1] est une histoire traditionnelle iranienne, qui était encore très populaire il y a peu. L'existence de nombreux manuscrits et lithographies de cette histoire confirment son importance. On retrouve plusieurs versions de cette histoire dans une vaste région géographique allant du Hérat en Afghanistan jusqu'au Khouzestan iranien, ce qui est une autre preuve de sa popularité auprès des persanophones. Son attrait a été tel qu'elle a même été traduite en arabe et en turc au cours des siècles derniers. Le personnage principal de cette histoire est Hadjâj Ibn Youssof-e Saqâfi, gouverneur au service des Omeyyades. Souffrant d'insomnie, il ordonne à son ministre de trouver quelqu'un qui puisse lui raconter une histoire qui le fasse à la fois rire et pleurer. Le ministre, grâce à sa fille qui est en contact avec les fées, trouve un certain «Salim le bijoutier» et l'emmène chez Hadjâj. Salim raconte l'histoire de sa vie à Hadjâj. En écoutant cette histoire, celui-ci fond quelquefois en larmes tout en se mettant à rire.



*Manuscrit arabe des* Mille et Une Nuits, *datant du XIVe siècle*

L'influence d'autres légendes et histoires est tout à fait perceptible dans l'histoire que raconte Salim à Hadjâj, notamment celle des *Mille et Une Nuits* et surtout du conte "Sindbad le Marin". "Salim le Bijoutier" évoque *Les Mille et Une Nuits* tant par son thème que par les péripéties de l'histoire. Nous tenterons de montrer dans cet article l'influence des *Mille et Une Nuits* sur l'histoire de Salim le Bijoutier. Nous nous référerons à l'édition de "Salim le Bijoutier" que nous avons publiée d'après un manuscrit se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Tabriz.

**Il existe plusieurs points de ressemblance entre "Salim le Bijoutier" et *Les Mille et Une Nuits*:**

**1- Le thème**:

Dans "Salim le Bijoutier" ainsi que dans *Les Milles et Une Nuits*, il s'agit de traiter un malade en lui racontant des contes. Marguerite Mills considère le conte "Salim le Bijoutier" comme l'un des exemples classiques de «traitement par la parole» (*kalâm darmâni*).[2]

Faire usage de la parole pour guérir les hommes a un long passé dans la culture iranienne. Dans l'Avesta[3], le mot «*manthareh*» veut dire une parole sainte. Le rôle curatif du *manthareh* est évoqué à plusieurs reprises dans ce livre. Dans une partie de

l'Avesta, le *Vandidad*[4], Ahura Mazdâ parle à Zoroastre des spécificités des médecins et des différentes cures, et précise que si parmi les médecins, l'un traite les maladies avec le scalpel, l'autre par la phytothérapie et le troisième par la parole[5], «*c'est cette troisième méthode qui éloigne le mieux la maladie du corps du malade*»[6].

Il existe également de nombreuses allusions au rôle curatif de la parole et des contes dans les œuvres iraniennes de la période islamique. Abdol-Nabi Fakhr-al Zamâni, narrateur et chercheur du XIe siècle de l'Hégire, fait allusion dans son livre *Tarâz al-Akhbâr* à "L'histoire d'Amir Hamzeh" et écrit: «*Sultan Massoud Ghaznavi était atteint d'épilepsie; Aboubakr Baghlâni lui raconta, pendant six mois, "L'histoire d'Amir Hamzeh", jusqu'à ce que Sultan Massoud fut guéri de sa maladie*».[7]

Dans l'histoire de Salim le Bijoutier, Hadjâj souffre d'insomnie. Quand on emmène Salim chez Hadjâj, celui-ci lui demande de lui narrer une histoire et ajoute: «*Si tu me racontes un récit plaisant, je te ferai de nombreux cadeaux et je te vêtirai d'une robe d'honneur précieuse, et si tu ne me racontes pas un tel récit, je donnerai l'ordre qu'on t'emmène à la prison d'où tu es venu pour que tu y sois au supplice et que tu y meures*»[8]. Salim raconte son histoire de manière à ce qu'elle plaise à Hadjâj, et celui-ci le récompense. En fait, Salim atteint son but qui est de guérir Hadjâj.

Ce thème existe, d'une autre manière, dans *Les Milles et Une Nuits*. Shahrzâd se marie volontairement avec le roi malade et sanguinaire et ajourne sa propre mort en lui racontant des contes. Shahrzâd ruse pour que l'histoire qu'elle raconte s'arrête à chaque fois à l'aube à un événement particulier qui provoque de l'étonnement et suscite la curiosité. Elle continue cette ruse mille et une nuits jusqu'à ce que le roi guérisse grâce à l'effet magique de la parole de Shahrzâd, qui est ainsi sauvée de la mort. Shahrzâd et Salim racontent des histoires avant tout pour sauver leur vie. Dans une analyse de la structure des *Mille et Une Nuits*, Tzvetan Todorov écrit: «*L'histoire est la vie et son absence est la mort. Si Shahrzâd ne raconte pas une autre histoire, elle sera tuée. [...] Le cri que l'on entend à travers "Les Milles et Une Nuits", ce n'est pas "donne ton argent ou meurs" mais "raconte une histoire ou meurs"*»[9]. Cette situation existe également dans le conte "Salim le Bijoutier": Hadjâj lui dit avec franchise et brutalité que s'il ne raconte pas une histoire plaisante, il le tuera.



*Illustration du conte "Salim le Bijoutier"*

*Dans "Salim le Bijoutier" ainsi que dans* Les Milles et Une Nuits*, il s'agit de traiter un malade en lui racontant des contes. Marguerite Mills considère le conte "Salim le Bijoutier" comme l'un des exemples classiques de «traitement par la parole» (*kalâm darmâni*).*

**2- Le pays des croque-mitaines[10]:**

Une partie de l'histoire de Salim est consacrée à ses mésaventures dans les pays des croque-mitaines. On retrouve des épisodes de ce type dans certains textes de la littérature persane tels que *Eskandar Nâmeh*, *Samak-e Ayyâr*, *Ajâyeb al-Makhloughât* et "L'histoire d'Amir Hamzeh", mais les mésaventures de Salim le Bijoutier ressemblent surtout à une partie du conte de "Sindbad le Marin"

*Faire usage de la parole pour guérir les hommes a un long passé dans la culture iranienne. Dans l'Avesta, le mot «*manthareh*» veut dire une parole sainte. Le rôle curatif du* manthareh *est évoqué à plusieurs reprises dans ce livre.*

*Une partie de l'histoire de Salim est consacrée à ses mésaventures dans les pays des croque-mitaines. On retrouve des épisodes de ce type dans certains textes de la littérature persane tels que* Eskandar Nâmeh*,* Samak-e Ayyâr*,* Ajâyeb al-Makhloughât *et "L'histoire d'Amir Hamzeh", mais les mésaventures de Salim le Bijoutier ressemblent surtout à une partie du conte de "Sindbad le Marin" dans* Les Mille et Une Nuits*.*

dans *Les Mille et Une Nuits*.[11] Salim, comme Sindbad, fabrique du vin dans l'écorce d'une courge, le donne à boire au croque-mitaine et le fait périr en l'enivrant.

**3- L'épisode de l'ogre (*Div-e Adamkhâr*)**:

L'un des épisodes captivants et en même temps très précis de l'histoire "Salim le Bijoutier" est celui de sa détention par un ogre. Cet épisode, qui existe dans toutes les versions orales ou écrites de "Salim le Bijoutier" avec quelques variations, ressemble quelque peu à celui de l'Ogre Polyphème de l'*Iliade* et à l'Ogre des *Mille et Une Nuits.*

Le neuvième chant de l'*Iliade* raconte l'histoire d'Ulysse et de ses amis qui, en naviguant, atteignirent une île située en face du Pays des Cyclopes. Ulysse et douze de ses compagnons allèrent à la fosse de Polyphème, et y furent emprisonnés.

Dans *Les Milles et Une Nuits,* Shahrzâd raconte au roi l'histoire de Sindbad le Marin pendant trente et une nuits. Sindbad est un commerçant aventureux qui fait sept voyages à travers les mers. Il affronte de nombreuses difficultés tout en découvrant des merveilles lors de ses voyages. Sindbad et ses compagnons se perdent au cours du troisième voyage et échouent sur une île. Ils y aperçoivent un très beau palais. Ils y entrent et voient «*une personne à la carrure imposante et au visage noir, dont les yeux ressemblaient à une flamme et la bouche à un puits. Il avait de larges oreilles et ses ongles étaient comme ceux des fauves*». Le premier jour, l'ogre tue le capitaine du bateau, l'embroche, le grille et le mange. Le jour suivant, il mange un autre compagnon de Sindbad de la même manière, puis s'endort. Sindbad et ses amis profitent de l'absence de l'ogre pour construire un bateau. Ils aveuglent l'ogre pendant son sommeil, comme l'avait fait Ulysse, et s'enfuient. L'ogre crie et sa compagne vient à son aide; ils poursuivent Sindbad et ses amis et tuent plusieurs compagnons de Sindbad en lançant des pierres dans leur direction. Seuls Sindbad et deux de ses amis survivent.[12]

L'histoire de l'ogre est répétée dans un autre conte des *Mille et Une Nuits*. Ce conte, intitulé "Badi al-Jamâl va Seyf al-Molouk", ressemble plus à l'épisode de l'ogre dans l'histoire de Salim. Il s'agit de l'histoire que raconte Shahrzâd au cours de la sept cent soixante douzième nuit: Sâ'ed, un des personnages de l'histoire, raconte que lui et deux de ses amis arrivèrent à un bois, dans une île. Ils y rencontrèrent quelqu'un à l'apparence bizarre qui faisait paître de nombreux moutons. Celui-ci les emmena à une caverne où il y avait quelques hommes aveugles. Ces derniers dirent à Sâ'ed que cet individu était un ogre ayant pris l'apparence d'un être humain. Cet ogre faisait également rôtir les hommes et les mangeait. Sâ'ed aveugla l'ogre avec la même ruse qu'utilisèrent Sindbad et Ulysse, mais contrairement à eux, il tua l'ogre et s'enfuit ensuite de la caverne en compagnie des autres prisonniers.[13]

La différence entre l'épisode de l'ogre dans l'histoire de Salim le Bijoutier et l'épisode de l'ogre des histoires citées plus haut est que Sindbad, Ulysse et Sâ'ed ne sont pas seuls quand ils aperçoivent l'ogre, alors que dans toutes les versions orales et écrites du conte "Salim le Bijoutier" celui-ci est seul quand il rencontre l'ogre, et ce n'est qu'à l'intérieur de la caverne qu'il rencontre

d’autres personnes, détenues par l’ogre.


Illustration du conte “Salim le Bijoutier”

**4- Le rôle joué par la fille du ministre:**

Une autre ressemblance importante entre "Salim le Bijoutier" et *Les Mille et Une Nuits* est que la fille du ministre intervient pour résoudre le problème de son père. Dans *Les Mille et Une Nuits*, le roi tue d’abord sa femme parce qu’elle l’a trahi et décide ensuite de supprimer toutes les filles de son pays. Chaque soir, il se marie avec une fille et la tue le lendemain matin; cela pendant trois ans. «*Les gens étaient excédés. Ils quittèrent la ville et emmenèrent leurs filles, si bien qu’il ne resta plus aucune fille dans la ville*». Quand le roi demande à son ministre de lui trouver une fille, celui-ci «*chercha beaucoup mais n’en trouva aucune. Il rentra chez lui par peur d’être exécuté et s’assit las et triste*». Ce ministre avait une fille, nommée Shahrzâd, qui était «*sage et prévoyante et connaissait bien les histoires des poètes et des hommes de lettres des rois précédents*». S'apercevant de la tristesse de son père, elle lui en demande la raison. Elle propose à son père de la marier au roi, et résout ainsi le problème de son père[14].

Dans "Salim le Bijoutier", Fattâh, le ministre de Hadjâj est dans une situation du même type lorsqu’il prend la résolution de s’enfuir parce qu’il n’arrive pas à trouver quelqu’un qui puisse raconter des histoires plaisantes à Hadjâj. «*Fattâh était assis, triste. Il avait une fille très sage et instruite. Lorsqu’elle vit son père dans un tel état, elle dit: O mon bon père! Que vous arrive-t-il?*». La fille de Fattâh résout le problème de son père après avoir discuté avec lui.[15]

L’accent est mis sur la sagesse des filles dans ces deux histoires; c’est grâce à cette sagesse que ces deux filles résolvent le problème de leur père, mais le rôle de Shahrzâd dans *Les Mille et Une Nuits* ne se limite pas à cela, car elle est le personnage principal de l’histoire.

Les ressemblances que nous avons relevées entre "Salim le Bijoutier" et *Les Mille et Une Nuits* existent dans presque tous les manuscrits et dans certaines des versions orales de "Salim le Bijoutier". Mais dans deux manuscrits de cette histoire, dont l’un se trouve à la bibliothèque du sanctuaire de l’Imâm Rezâ et l’autre à la bibliothèque de la grande mosquée de Qom, on peut relever une ressemblance supplémentaire, qui concerne la manière de raconter de Shahrzâd et Salim. En effet, dans ces deux manuscrits, Salim raconte son histoire à Hadjâj au cours de deux nuits. Dans le manuscrit de la bibliothèque du sanctuaire de l’Imâm Rezâ, il est écrit: «*Quand la parole arriva à ce point, Hadjâj s’endormit. Le jour suivant, quand le soleil se leva, Hadjâj s’occupa des affaires du pays. Il ordonna qu’on console Salim et qu’on le traite avec faveur. A la tombée de la nuit, Hadjâj convoqua de nouveau Salim, le fit asseoir près de lui et dit: Salim, raconte ce qui t’est arrivé ensuite… Que la vie du roi soit longue, répondit Salim ...*» Dans le manuscrit de

*Une autre ressemblance importante entre "Salim le Bijoutier" et* Les Mille et Une Nuits *est que la fille du ministre intervient pour résoudre le problème de son père.*

*L’accent est mis sur la sagesse des filles dans ces deux histoires; c’est grâce à cette sagesse que ces deux filles résolvent le problème de leur père, mais le rôle de Shahrzâd dans* Les Mille et Une Nuits *ne se limite pas à cela, car elle est le personnage principal de l’histoire.*

la grande mosquée de Qom, Salim interrompt également son histoire à l'aube et la reprend le soir suivant. Ce qui est intéressant est que dans ces deux manuscrits – qui ont par ailleurs de grandes dissemblances - Salim interrompt son histoire exactement au même endroit.

*Sindbad est un personnage intéressé et commerçant, mais le motif incitant Salim à voyager est différent. Il commence son voyage par un pèlerinage à La Mecque dans le but de remercier Dieu de lui avoir rendu la santé. Au cours du voyage, il ne fait pas de commerce, «*il rend service aux pèlerins».

**Les différences existant entre "Salim le Bijoutier" et *Les Mille et Une Nuits***

Selon certaines recherches, le conte "Sindbad le Marin" a pour origine des aventures réelles, qui sont arrivées à des commerçants lors de leurs voyages en mer à l'époque de Hâroun al-Rashid, cinquième calife Abbasside. Dans *Les Mille et Une Nuits*, Sindbad est un commerçant qui n'oublie jamais que le but principal du commerce est de gagner de l'argent. Il répète ainsi sans cesse de la première à la septième histoire que le but principal de ces voyages est de faire du profit. Lui et ses compagnons font face à de nombreux obstacles dans tous leurs voyages: ils se perdent dans les mers, affrontent de violents ouragans, perdent leur bateau, etc. Lors du premier voyage, Sindbad, qui ne connaît pas encore les difficultés des voyages marins, dit: «*Je m'attelai à la tâche, je réunis des fonds pour faire du commerce et j'entrepris un voyage en mer [...] Je passais d'une île à l'autre et d'une mer à l'autre, et à tous les endroits où j'arrivais, je vendais et j'achetais*»[16]. Son motif dans les autres voyages, bien qu'il soit informé des difficultés, est encore de faire du profit. Au début du quatrième voyage par exemple, il dit: «*Un jour, je fus tenté de voyager. J'eus le désir de parler à mes semblables et de faire du commerce. Je pris la décision, je réunis un fond important digne des voyages en mer, et je fis mes bagages.*»[17] Sindbad, malgré tous les problèmes qui lui sont arrivés au cours des voyages précédents, désire encore voyager avec ses semblables (c'est-à-dire avec les commerçants), et faire du profit. Il voyage ainsi sept fois, volontairement et consciemment, toujours pour les mêmes motifs.


*Illustration du conte "Salim le Bijoutier"*

Sindbad est un personnage intéressé et commerçant, mais le motif incitant Salim à voyager est différent. Il commence son voyage par un pèlerinage à La Mecque dans le but de remercier Dieu de lui avoir rendu la santé. Au cours du voyage, il ne fait pas de commerce, «*il rend service aux pèlerins*»[18]. Il est ensuite confronté à des événements successifs, jusqu'à ce qu'on le sorte de prison pour qu'il raconte des histoires à Hadjâj. Au cours de ce long voyage qui dure plus de vingt ans, ce qui le mène aux différents endroits est le destin. Au cours de ces vingt ans, il ne fait du commerce qu'une seule fois, après avoir tué l'ogre et pris possession de ses moutons, et uniquement parce qu'il est dans le besoin: «*Nous vendîmes les moutons, et dépensâmes l'argent pour subvenir aux besoins du voyage, et nous arrivâmes à Bassora*»[19].

La deuxième différence entre "Salim le Bijoutier" et *Les Milles et une Nuits*

concerne les interlocuteurs de Salim et de Shahrzâd, qui sont Hadjâj et le roi. L'interlocuteur de Shahrzâd écoute ses histoires malgré lui, mais Hadjâj demande lui-même qu'on lui raconte des histoires. Autrement dit, Shahrzâd en tant que narratrice, décide elle-même de guérir le roi en lui racontant des histoires, tandis que Hadjâj sait que pour guérir, il doit entendre des histoires d'un genre particulier. ■

---

1. "Salim Javâheri" ou "Salim Javâherforoush"
2. Mills, M.A., *Rhetorics and politics in Afghan traditional storytelling*, Philadelphia, 1992, p. 115.
3. Livre saint des zoroastriens.
4. Chapitre (*farguard*) 7, paragraphe 54.
5. Manthareh darmâni
6. Avesta, p. 737.
7. Shafi'i Kadkani, Mohammad Rezâ, *Negâhi be Tarâz al-Akhbâr*, publié dans la revue *Nâmeh Bahârestân*, troisième année, No.1, le printemps et l'été 1381(2002), p. 109-122.
8. Jafari Qanavâti, Mohammad, *Do revâyat az Salim Javâheri (Deux versions de Salim le Bijoutier)*, Téhéran, Editions Mâziâr, 1387 (2008).
9. Todorov, T., *L'analyse structuraliste des Mille et Une Nuits*, traduit par Ghadimi, Mahvash, publié dans le mensuel Adineh, No.36, 1368 (1989), p. 38-42.
10. Sarzamin-e Davalpâyân.
11. Traduit par Tassougi Tabrizi, Abd al-Latif, *Les Mille et Une Nuits*, Téhéran, Editions Djâmi, 1379 (2000), p. 135.
12. Traduit par Tassougi Tabrizi, Abd al-Latif, *Les Mille et Une Nuits*, Ibid, 4e vol., p. 119-121.
13. Ibid; 5e vol., p 170-171.
14. *Les Milles et une Nuits*, op. cit., Vol.1, p. 6.
15. Jafari Qanavâti, Mohammad, *Do revâyat az "Salim Javâheri"* (Deux versions de "Salim le Bijoutier"), Téhéran, Editions Mâziâr, 1387 (2008), p. 60.
16. Traduit par Tassougi Tabrizi, Abd al-Latif, *Mille et Une Nuits*, Téhéran, Editions Djâmi, 1379 (2000), 4e vol., p. 108.
17. Traduit par Tassougi Tabrizi, Ibid, p. 125.
18. Jafari Qanavâti, Op.cit, p.73.
19. Jafari Qanavâti, Ibid, p. 109.

Bibliographie:
Afshâr, Iraj, *Eskandar nâmeh*, Téhéran, Editions Tcheshmeh, 1387 (2006).
Alarjâni, Faramarz Ibn Hadâd Ibn Abdollah Kâteb, *Samak-e Ayyâr*, Téhéran, Editions Agâh, 1367 (1988).
Amouzgar, Jâleh, *Jâdouy-e sokhan dar Asâtir-e Irân* (La magie de la parole dans les légendes d'Iran), article publié dans le livre *Zan va Farhang* (Femme et Culture), Editions Ney, pp. 20-32.
Shafi'i Kadkani, Mohammad Rezâ, *Negâhi be Tarâz al-Akhbâr*, publié dans la revue Nâmeh Bahârestân, 3e année, No.1, Printemps-été 1381(2002).
Jafari Qanavâti, Mohammad, *Do revâyat az "Salim Javâheri" (Deux versions de "Salim le Bijoutier")*, Téhéran, Editions Mâziâr, 1387 (2008).
*Jâme' al-Hekâyat*, manuscrit No. 191, Bibliothèque du sanctuaire de l'Imâm Rezâ.
*Tchahâr revâyat* (Quatre récits), Bibliothèque de la grande mosquée de Qom, Collection de Mohammad Ramazâni.
Tassoughi Tabrizi, Abd al-Latif (trad.), *Les Mille et Une Nuits*, Téhéran, Editions Djâmi, 1379 (2000)
Todorov, Tzvetan, *L'analyse structuraliste des Mille et Une Nuits*, traduit par Ghadimi, Mahvash, publié dans le mensuel Adineh, No.36, 1368 (1989).
Toussi, Mohammad Ibn Mahmoud Ibn Ahmad, *Ajâyeb al-Makhloughat va Gharâ'eb al-Mowjoudât*, Téhéran, Editions Elmi Farhangui, 1382 (2003).
Homère, *Iliade*, traduction de Saïd Nafissi, Téhéran, Bongâh-e Tarjomeh va Nashr-e Ketâb, 1359 (1978).
Marzolph, Ulrich, *Social values in the Persian popular romance "Salim-e Javâheri"*, Adabiyât, vol.5, p. 77-98.
Mills, M.A., *Rhetorics and politics in Afghan traditional storytelling*, Philadelphia, 1992.
*Narrative Illustrations in Persian Lithographed Books*. Leiden. Boston. Koln. 2001.

# L'empreinte de la culture populaire dans le *Masnavi* de Djalâl al-Din Roumi

Mehrân AFSHARI
Traduit par
Bâbak ERSHADI

Mowlânâ Djalâl al-Din Roumi (1207-1273) composa son *Masnavi* pour enseigner les principes de la sagesse à ses disciples et adeptes dont la plupart était issue des couches inférieures de la société. C'est la raison qui explique en grande partie l'usage très fréquent, dans cet ouvrage, des allusions et des allégories provenant de la culture populaire, accessibles et compréhensibles par le plus grand nombre. Nous pouvons donc trouver, dans cet ouvrage, l'empreinte des croyances et us et coutumes, ainsi que du mode de vie et du quotidien des différentes couches de la société à l'époque de Roumi. Dans le présent article, nous étudierons la présence et l'influence de la culture populaire dans l'ouvrage de ce grand maître à penser.

**1- Les croyances superstitieuses**

**1-1- Les démons et les fées**

Les deux mots persans *div* (démon, دیو) et *pari* (fée,پری) sont utilisés depuis l'Antiquité, et sont également présent dans les textes zoroastriens en persan moyen et dans l'Avesta.[1]

Dans des textes en persan moderne, les deux termes sont utilisés pour désigner leur signification ancienne (pari: fée, div: démon), bien que dans certains textes, les deux termes ont trouvé une nouvelle signification: celle de djinn (جن).[2] La notion de djinn fut introduite dans la culture et les croyances des Iraniens à travers la culture arabe, le Coran et les hadiths du Prophète de l'islam.

Dans le *Masnavi*, les deux termes *div* (démon) et *pari* (fée) n'ont pas été utilisés dans leur signification exacte, mais comme des synonymes de *djinn*.

**1-1-2-**

*«La fée (*pari*) se nourrit d'odeurs,*
*«Tandis que les anges se nourrissent de spiritualité.»* (Livre VI, p. 146, vers 3179)

Ce vers nous apprend que selon les croyances populaires, les *djinns* ne se nourrissent pas en mangeant comme des humains, mais en sentant les odeurs.[3]

**1-1-3-**

*«Toi, capricieux! Tu dois comprendre s'il y a quelqu'un dans cette maison.*
*«Là, il n'y a que des démons (*div*) et des fées (*pari*),*
*«N'y perds donc pas ton temps,*
*«Et n'y gâche point ta vie.»* (Livre VI, p. 47, vers 854-855)

En effet, les gens croyaient que les maisons vides et abandonnées étaient habitées par des *djinns* (*div* et *pari*). Dans les vers ci-dessus, le poète fait allusion à cette croyance populaire.

**1-1-4-**

*«Grâce à sa magie, il emprisonne les démons (*div*) dans des bouteilles,*

*«Grâce à ses sages lois, il apaise les troubles.»* (Livre VI, p. 75, vers 1498)

*«Il faut que les démons (*div*) et les fées (*pari*) soient emprisonnés dans une bouteille,*

*«Pour qu'ils puissent entrer dans la ville de Babylone.»* (Livre III, p. 28, vers 471)

Dans ces deux vers, le poète fait allusion à une croyance populaire selon laquelle les humains peuvent emprisonner les *djinns* dans une bouteille. En effet, c'était les magiciens qui étaient censés pouvoir emprisonner les *djinns* dans une bouteille. Dans *Les Mille et Une Nuits*, nous lisons que le prophète Salomon emprisonna dans une gourde un *djinn* qui était devenu rebelle. Il invoqua le nom de Dieu pour boucher la gourde et donna l'ordre aux autres *djinns* de la jeter à la mer.[4]

**1-1-5-**

*«L'homme hanté par une fée (*pari*),*
*«Perd ses facultés humaines.*
*«Il ne dit que ce que la fée lui dicte,*
*«Et il ne fait que ce que la fée lui inspire.»* (Livre IV, p. 105, vers 2113-2114)

*«Suis-je devenu fou ou suis-je hanté par un démon (*div*),*
*Qui me tape sur la tête?»* (Livre III, p. 97, vers 2026)

Les Arabes croyaient notamment que les épileptiques étaient habités par des *djinns*. Selon cette croyance populaire, le *djinn* tombait amoureux de la personne qu'il habitait, et faisait d'elle l'objet de ses désirs charnels. Les gestes et les délires du malade épileptique au moment de la crise étaient attribués ainsi aux *djinns*.[5] Les malades mentaux étaient également considérés comme atteints par les djinns, d'où l'usage, en arabe, du mot *madjnoun* (fou, مجنون) qui est un dérivé du mot *djinn*. De la même façon, le mot persan *divâneh* (fou, دیوانه) est un dérivé du mot *div* (démon).

Compte tenu de ces croyances populaires, Djalâl al-Din Roumi s'est servi du mot *pari* (fée) dans les deux premiers vers ci-dessus, et du mot *div* (démon) dans le dernier vers, en tant que synonyme du mot *djinn*. Dans ces vers, il fait ainsi allusion à l'influence maléfique des *djinns* sur les personnes atteintes de troubles mentaux.

*La notion de djinn fut introduite dans la culture et les croyances des Iraniens à travers la culture arabe, le Coran et les hadiths du Prophète de l'islam.*



*Les démons et les fées*

Illustrations: Ali Bouzari

Tout comme l'émeraude qui était censée aveugler le serpent ou le dragon, l'ami malveillant peut aveugler la raison.

**1-2- L'émeraude aveugle le serpent et le dragon**

*«Un ami malveillant est un ennemi de ta raison,*

*«Tout comme l'émeraude qui aveugle le dragon.*

*«Si tu écoutes les conseils de l'ami malveillant,*

*«Il aveuglera ta raison et te nuira.»* (Livre V, p. 129, vers 2640-2641)

Dans ces vers, la raison a été comparée



*L'émeraude aveugle le serpent et le dragon*

avec le dragon, et l'ami malveillant à l'émeraude. Tout comme l'émeraude qui était censée aveugler le serpent ou le dragon, l'ami malveillant peut aveugler la raison.

*«Le mot arabe* hâtef *(ange messager,* هاتف*) signifie littéralement «la personne dont on entend la voix et que l'on ne voit pas». Quant aux Iraniens, ils croyaient que l'ange messager descendait du ciel, pendant la nuit, pour parler aux humains, pour leur révéler des secrets ou leur donner des conseils.*

**1-3- *Hâtef* ou Soroush: l'ange messager**

*«Le juge, qui était coincé dans le coffre, criait:*

*«Porteur! Porteur!*

*«Le porteur a regardé à gauche et à droite,*

*«Sans trop savoir d'où venait cette voix.*

*«Est-ce un ange messager (*hâtef*) qui m'appelle?, se disait-il.*

*«Est-ce une fée (*pari*) cachée quelque part qui m'appelle?, se demandait-il.*

*«La voix devenant plus haute et plus pressante,*

*«Le porteur a compris qu'elle n'était certainement pas celle d'un ange messager.»*

(Livre VI, p. 202, vers 4505-4508)

*«Une nuit, il fit un rêve.*

*«Mais son rêve ne fut, en fait, qu'un message vrai et secret.*

*«L'ange messager lui dit: Ô malheureux!*

*«Va chercher la lettre auprès des scripteurs.»* (Livre VI, pp. 92-93, vers 1915-1916)

«Le mot arabe *hâtef* (ange messager, هاتف) signifie littéralement «la personne dont on entend la voix et que l'on ne voit pas». Quant aux Iraniens, ils croyaient que l'ange messager descendait du ciel, pendant la nuit, pour parler aux humains, pour leur révéler des secrets ou leur donner des conseils. Les Iraniens l'appelaient Soroush (سروش), nom d'un des grands dieux de la religion zoroastrienne.[6] Dans la légende de Samak Ayâr, nous lisons: «Rouzafzoun le suppliait en pleurant. Yazdânparast dit: Ô Rouzafzoun! Cette nuit, Soroush (ange messager) est descendu pour m'indiquer le chemin. Il m'a dit de te dire que tu devras te rendre près de la fontaine.»[7] Le plus grand poète lyrique persan, Hâfez (v. 1320-v. 1389) a écrit:

*«Donne-moi du vin, car cette nuit Soroush (ange messager) est venu du monde des secrets,*

*«Me dire que Dieu gratifie toutes Ses créatures de Sa clémence, sans aucune discrimination.»*[8]

Dans des vers du *Masnavi*, le mot *hâtef* a été toujours utilisé en tant que substitut au terme persan "Soroush".

## 2- Les us et coutumes et les pratiques populaires

### 2-1- Chasser les *djinns* et le diable

*«Lorsque le démon (*div*) t'a déjà volé toute l'existence,*

*«A quoi bon de dire* 'A'ouz' *ou de lire* Le Prologue*.»* (Livre VI, p. 34, vers 557)

Dans ce vers, le poète fait allusion à la pratique de ses contemporains, comme d'ailleurs les nôtres, de dire «*A'ouz*» (J'invoque Dieu pour qu'Il me protège contre le diable banni اعوذ باللّه من الشيطان الرجيم) ou de lire la première sourate du saint Coran, *Le Prologue*, afin de chasser les djinns ou le diable.

### 2-2- Dire «*Allahu Akbar*» au moment d'abattre un animal

*«Comme tu dis «*Allahu Akbar*» au moment d'abattre un animal,*

*Tu devras invoquer le nom de Dieu au moment de tuer tes désirs charnels.»*
(Livre III, p. 103, vers 2146)

Dans ce vers, Roumi nous rappelle la pratique rituelle d'abattre un animal pour en consommer la viande, en invoquant le nom de Dieu, en disant *'Allahu Akbar'* (Dieu est le plus grand اللّه اكبر).

A l'époque du poète, les bouchers devaient effectivement respecter un pacte dit «Pacte des bouchers» lequel précisait expressément la nécessité de cette pratique rituelle.[9] En faisant allusion à cette pratique religieuse, Roumi appelle les disciples à invoquer le nom et la grandeur du seigneur pour sacrifier leurs désirs charnels.

### 2-3- Brûler les herbes aromatiques pour éloigner les mauvais esprits

Tout comme à l'époque actuelle, les Iraniens brûlaient de l'*esfand* (اسفند), mélange d'herbes aromatiques pour éloigner le mauvais œil ou les mauvais esprits dont l'équivalent en français est la rue sauvage. Dans plusieurs vers du *Masnavi*, Roumi fait allusion à cette pratique ancienne, issue des croyances populaires.

*«Nous nous sommes réunis gais et joyeux,*

*«Brûle donc de l'*esfand *pour éloigner le mauvais œil.»*
(Livre VI, p. 50, vers 950)

*J'ai brûlé de l'*esfand *pour éloigner le mauvais œil,*

*«Mais le mauvais œil m'a pourtant frappé.»* (Livre VI, p. 130, vers 2813)

### 2-4- L'encens de bois d'aloès et de sucre

*«Les uns ont préparé un encens de bois d'aloès et de sucre,*

*«Les autres ont couvert la terre de tapis.»* (Livre IV, p. 21, vers 265)

Dans ce vers, le poète rappelle une tradition iranienne qui consistait à brûler le bois d'aloès en tant que substance aromatique avec du sucre. Hâfez en a fait allusion dans de nombreux vers:

*«Nous mélangeons le vin et l'eau de rose dans la coupe,*

*«Nous mettons du bois d'aloès et du sucre dans l'encens.»*[10]

### 2-5- L'art d'élever et de dresser les oiseaux

#### 2-5-1- La fauconnerie

Les faucons étaient dressés pour la chasse. La fauconnerie, c'est-à-dire

*A l'époque du poète, les bouchers devaient respecter un pacte dit «Pacte des bouchers» lequel précisait expressément la nécessité de cette pratique rituelle.9 En faisant allusion à cette pratique religieuse, Roumi appelle les disciples à invoquer le nom et la grandeur du seigneur pour sacrifier leurs désirs charnels.*

*Tout comme à l'époque actuelle, les Iraniens brûlaient de l'*esfand *(اسفند), mélange d'herbes aromatiques pour éloigner le mauvais œil ou les mauvais esprits. Dans plusieurs vers du Masnavi, Roumi fait allusion à cette pratique ancienne, issue des croyances populaires.*

l'élevage et le dressage des faucons pour la chasse, est une pratique orientale très ancienne. Les rois aimaient avoir un faucon sur leur bras gauche lorsqu'ils allaient à la chasse.

Pour dresser les faucons, les fauconniers utilisaient souvent un chaperon ou des œillères en étoffe ou en cuir pour empêcher les faucons de voir leur environnement. Au moment de la chasse, on enlevait le chaperon ou les œillères. Le faucon s'envolait, repérait la proie, la chassait et revenait s'installer sur le bras de son maître.

*«Pour vous approcher des gens qui connaissent les secrets,*
*«Vous devez vous libérer comme le faucon qui se libère de ses œillères.*
*«Le chaperon et les œillères le font sourd et aveugle,*
*«Et il en souffre énormément.*
*«Les œillères empêchent le faucon de voir,*
*«Elles l'empêchent de s'envoler vers ses congénères.*
*«Lorsque le faucon brise ses liens avec ses congénères, il mérite le bras du roi.*
*«C'est à ce moment-là que le fauconnier enlève ses œillères.»*
(Livre IV, p. 163, vers 3333-3336)

Selon Roumi, le fauconnier met un chaperon et des œillères sur la tête du faucon afin de l'habituer à la solitude et à briser les liens avec ses congénères. Selon une croyance populaire, c'était à ce moment-là que le faucon méritait le bras d'un roi.

**2-5-2- Dresser les perroquets**

*«On place un miroir devant le perroquet,*
*«Le perroquet voit donc sa propre image devant lui.*
*«Le maître (dresseur) se cache derrière le miroir,*
*«Et il se met à parler et à prononcer des mots.*
*«Le petit oiseau regarde le miroir et il écoute la voix,*
*«Il croit donc que ces paroles sont celles du perroquet qu'il voit dans le miroir.*
*«Le perroquet croit qu'il apprend la parole de son congénère,*


*L'art d'élever et de dresser les oiseaux*

*«Et il ne sait pas que le maître rusé se cache derrière le miroir.*

*«Le maître réussit donc à apprendre à parler*

*«A l'oiseau qui naturellement n'apprend que de ses propres congénères.»*

(Livre V, p. 73, vers 1432-1436)

Dans ces vers, Roumi décrit la méthode utilisée à son époque pour dresser les perroquets dans le but de leur apprendre à imiter les paroles humaines: le dresseur mettait un miroir devant l'oiseau et il se cachait derrière le miroir. Le dresseur se mettait à parler pour que le perroquet croie que les paroles provenaient de l'image qu'il voyait dans le miroir. En effet, les contemporains de Roumi pensaient que le perroquet n'apprenait que de ses congénères. Cette méthode permettrait dès lors au dresseur de tromper l'oiseau et de lui apprendre à imiter les paroles humaines. Hâfez a fait allusion, lui aussi, à cette méthode du dressage des perroquets:

*«On me tient devant un miroir, tout comme un perroquet,*

*«Je ne dis donc que ce que le maître de l'éternité m'apprend.»*[11]

Il est à noter que Roumi et Hâfez appellent «maître» le dresseur des perroquets.

### 3- Les différents groupes sociaux:

#### 3-1- Les chiites de Kâshân

Au VII$^{e}$ siècle de l'Hégire (XIV$^{e}$ siècle après J.-C.), les habitants de la ville de Kâshân étaient majoritairement chiites. On disait, à l'époque, que si les boulangers de Kâshân comprenaient qu'un dénommé Omar était sunnite, ils s'abstenaient de lui vendre du pain.

*«Si tu t'appelles Omar, aucun boulanger de Kâshân ne te vendra alors du pain,*

*«Même si tu es prêt à payer cent pièces pour un pain.*

*«Si tu dis à un boulanger de Kâshân que tu t'appelles Omar,*

*«Et si tu lui demandes de te vendre généreusement du pain,*

*«Il te dira d'aller en chercher ailleurs, chez un autre boulanger de la ville,*

*«Et que ce dernier te donnera un pain d'une plus grande qualité!»*

(Livre VI, p. 148, vers 3230-3232)

#### 3-2- Les alaouites

Les alaouites (علوی ها) sont les descendants de l'Imâm Ali et de Fâtimah, la fille bien-aimée du Prophète Mohammad. Dans son ouvrage, Roumi témoigne du grand respect que ses contemporains accordaient aux alaouites, en faisant allusion aux titres de distinction que les gens adressaient aux descendants des Imâms. Parmi ces titres, «prince» (*shâhzâdeh* شهزاده), «maître» (*seyyed* سیّد) ou «noble» (sharif شریف). Aujourd'hui, dans le persan moderne, le titre «maître» (*seyyed*) est toujours réservé aux descendants des Imâms. Dans certaines régions iraniennes, les descendants des Imâms (*imâmzâdeh* امامزاده) sont appelés souvent «prince» (*shâhzâdeh*).

*«Il est un prince (*shâhzâdeh*), un sultan,*

*«Il est un maître (*seyyed*), car c'est un descendant de la famille du Prophète.»*

(Livre II, p. 100, vers 2181)

Pour les musulmans, c'était une obligation religieuse et morale d'aider les Alaouites nécessiteux. Dans le *Masnavi*, Djalâl al-Din Roumi relate

*Selon Roumi, le fauconnier met un chaperon et des œillères sur la tête du faucon afin de l'habituer à la solitude et à briser les liens avec ses congénères. Selon une croyance populaire, c'était à ce moment-là que le faucon méritait le bras d'un roi.*

*Dans son ouvrage, Roumi témoigne du grand respect que ses contemporains accordaient aux alaouites, en faisant allusion aux titres de distinction que les gens adressaient aux descendants des Imâms.*

l'histoire du très généreux Sadr Bokhâri (صدر بخاری, originaire de la ville de Boukhara) qui était enclin à donner plus qu'il n'était tenu de le faire. Roumi raconte ainsi ses gestes charitables envers les démunis, entre autres les alaouites.

*«A Boukhara, il y avait une âme grande et noble,*
*«Qui faisait des œuvres bonnes envers les nécessiteux.*
*«Il dépensait généreusement son or pour aider les gens,*
*«Et il y consacrait une grande fortune.*
*«Il cachait l'or qu'il donnait dans un bout de papier pour ne pas vexer les gens,*
*«Il était donc très généreux et très charitable.*
*«Pour pouvoir rendre service à tout le monde,*
*«Chaque matin, il choisissait un groupe de gens.*
*«Un jour, il se consacrait à aider les malades.*
*«Le lendemain, il donnait généreusement de l'or aux veuves.*
*«Un jour, il rendait service aux alaouites nécessiteux,*
*«Le lendemain, il aidait les religieux pauvres et malheureux.*
*«Un jour, il était généreux et noble avec les plus démunis,*
*«Le lendemain, il aidait les honnêtes débiteurs incapables de rembourser leurs dettes.»*
(Livre VI, p. 172, vers 3813-3821)

*Pour les musulmans, c'était une obligation religieuse et morale d'aider les Alaouites nécessiteux. Dans le* Masnavi*, Djalâl al-Din Roumi relate l'histoire du très généreux Sadr Bokhâri (*صدر بخاری*, originaire de la ville de Boukhara) qui était enclin à donner plus qu'il n'était tenu de le faire.*

**3-3- Le chrétien et le prêtre**

Dans le *Masnavi*, Roumi évoque le sacrement de la confession, bien connu à l'époque, selon lequel le chrétien avouait ses péchés, et le prêtre lui donnait l'absolution à l'issue de la confession:

*«Le chrétien faisait l'aveu devant le prêtre,*
*«Des péchés qu'il avait commis pendant un an.*
*«Le prêtre écoutait sa confession,*
*«Et le chrétien recevait l'absolution du prêtre pour le pardon du Seigneur.»*
(Livre V, p. 157, vers 3259-3260)

**3-4- L'abus du haschisch**

Le haschisch était une drogue consommée depuis très longtemps en Iran et dans les pays voisins.[12] La consommation excessive de haschisch créant un état d'ivresse, la personne sous l'effet de la drogue était atteinte de rires irrépressibles. Roumi en fait allusion dans ces vers:

*«La femme ne pouvait plus s'arrêter de rire.*
*«Il essayait en vain de contenir ses fous rires,*
*«Elle riait tout comme les personnes qui avaient fumé du haschisch,*
*«Ses rires irrépressibles allait certainement lui nuire.»* (Livre V, p. 190, vers 3951-3952)

**3-5- Les agents des mœurs**

Dans son ouvrage, Roumi évoque à plusieurs reprises les mauvais comportements des agents des mœurs (*'avân* عوان). Ces agents étaient chargés d'appliquer les châtiments corporels décidés par la justice aux condamnés. Dans ces vers, Roumi parle de la brutalité et de la stupidité de ces derniers:

*«Une vingtaine de voleurs étaient là,*
*«En train de se partager leur butin.*
*«Un mouchard les a dénoncés*
*«Et les agents des mœurs se sont rendus sur les lieux.*
*«Après un jugement des plus*

*sommaires,*

*«Ils ont procédé à l'amputation de leur pied gauche et de leur main droite.*

*«Par erreur, ils ont amputé le pauvre Sheikh de sa main droite,*

*«Et ils voulaient ensuite l'amputer du pied gauche.*

*«Mais soudain un cavalier est arrivé,*

*«Pour leur dire de cesser leurs mauvaises actions.*

*«Il leur dit que la pauvre victime était un grand Sheikh, un homme de Dieu,*

*«A qui ils avaient cruellement coupé une main.*

*«Les agents dirent à leur chef,*

*«Ce qu'ils avaient commis par cruauté et ignorance.*

*«Leur chef se prosterna à terre devant le Sheikh,*

*«Pour s'excuser en jurant qu'il n'en savait rien.»* (Livre III, p. 82, vers 1680-1687)

Parmi les agents des mœurs si cruels et brutaux, certains ne se repentaient qu'au moment de passer de vie à trépas, d'où l'expression "se repentir comme un *'avân*", c'est-à-dire trop tard.

*«Il ne s'est repenti que trop tard,*

*«Comme un* 'avân *qui se repentit à l'heure du trépas.»* (Livre I, p. 119, vers 2449)



*Le chrétien et le prêtre*

Dans le Livre IV du *Masnavi*, Djalâl al-Din Roumi relate qu'un jour, un homme demanda à Jésus quelle était la chose la plus dure au monde. Le Christ répondit: «La colère du Seigneur.» «Comment se mettre à l'abri de la colère divine?», lui demanda l'homme. Jésus lui répondit: «Pour se mettre à l'abri de la colère de Dieu, il faut apprendre à retenir sa colère.» Après avoir raconté cet épisode, Roumi revient ensuite sur l'histoire de l'agent des mœurs:

*«Il devient ainsi l'incarnation de la colère,*

*«Sa colère dépasse de très loin la cruauté.*

*«Peut-il espérer la clémence?*

*«Pour cela, il lui faudra se repentir.»* (Livre IV, p. 14, vers 116-117)

*Parmi les agents des mœurs si cruels et brutaux, certains ne se repentaient qu'au moment de passer de vie à trépas, d'où l'expression "se repentir comme un* 'avân*", c'est-à-dire trop tard.*

**3-6- Les hors-la-loi**

Les «hors-la-loi» (*'ayyâr* عیّار) étaient des voleurs qui détroussaient les riches



Le gardien de nuit

*Les gardiens de nuit se vêtaient entièrement de noir, tout comme les voleurs, mais contrairement à ces derniers, ils assuraient la sécurité des citadins.*

et défendaient les pauvres.[13] Dans son *Masnavi*, Roumi critique les actes de ces justiciers populaires:

*«Ils volent la bourse des gens,*
*« Et cherchent ensuite des pauvres pour leur donner l'argent volé.»*
(Livre V, p. 18, vers 211)

**3-7- Les gardiens de nuit**

Le mot «*'assas*» (عسس), pluriel en arabe, est utilisé en persan au singulier et veut dire «gardien de nuit».[14] Les gardiens de nuit se vêtaient entièrement de noir, tout comme les voleurs, mais contrairement à ces derniers, ils assuraient la sécurité des citadins.[15] Il est à noter que certains hors-la-loi (*'ayyâr*) se sont mis au service des gouverneurs des villes et ont rejoint les rangs des gardiens de nuit.[16]

*«Rares sont ceux qui puissent comprendre cette douleur,*
*«Et ils doivent se cacher et se déplacer discrètement comme des gardiens de nuit.»*
(Livre IV, p. 111, vers 2234)

Dans ce vers, Roumi fait allusion au comportement très discret des gardiens de nuit, notamment lors de leurs patrouilles dans la ville afin de pouvoir surprendre les voleurs. Le récit de «Hossein Kurde» parle longuement de ces gardiens de nuit à l'époque de la dynastie safavide.[17]

**3-8- Les mendiants**

Il y avait deux types de mendiants: les mendiants professionnels et les derviches qui vivaient intentionnellement dans la pauvreté pour purifier leur âme de toute dépendance matérielle, et qui mendiaient occasionnellement à titre d'aumône.[18]

**3-8-1- L'appel à la prière de l'aube**

A l'aube, des mendiants frappaient aux portes pour appeler les gens à la prière de l'aube, surtout pendant le mois de Ramadan. Les gens ouvraient la porte et donnait l'aumône aux mendiants.[19]

*A l'aube, des mendiants frappaient aux portes pour appeler les gens à la prière de l'aube, surtout pendant le mois de Ramadan. Les gens ouvraient la porte et donnait l'aumône aux mendiants.*

*«Un mendiant appelait à la prière de l'aube,*
*«En frappant à la porte d'un riche.*
*«Il était minuit lorsqu'il frappait à la porte,*
*«Et un passant lui a dit:*
*«Ce n'est pas encore le temps d'appeler à la prière de l'aube,*
*«A minuit, il vaut mieux laisser les gens dormir.»* (Livre VI, p. 46, vers 851-853)

**3-8-2- Les derviches mendiants**

Pour purifier leur âme et pour réduire au minimum la dépendance vis-à-vis de la vie matérielle, certaines confréries

soufies appelaient leurs adeptes à pratiquer la mendicité pendant un certain temps. Les derviches mendiants tenaient à la main un panier. Ils demandaient aux gens de mettre de l'argent ou de la nourriture dans leur panier, ce qu'ils appelaient «les choses pour Dieu» (*shay'-Allah* شیء الله).[20]

Dans le *Masnavi*, Djalâl al-Din Roumi relate l'histoire du grand sheikh Mohammad Sarrazi qui dit à l'un de ses disciples:

*«Pendant un temps, tu devras mendier, et demander aux riches des pièces d'or,*

*«Que tu devras donner ensuite aux derviches nécessiteux.»* (Livre V, p. 130, vers 2683)

Le derviche a pris son panier et s'est mis à mendier en criant: «Les choses pour Dieu»:

*«Le derviche, tenant son panier à la main, marchait dans la rue,*

*«Criait: Les choses pour Dieu! Que Dieu vous en récompense!*

*«Il criait: Le trône du Seigneur est très hautement placé dans le ciel,*

*«Les choses pour Dieu proviennent justement de Dieu Lui-même.»* (Livre V, p. 131, vers 2701-2702)

### 3-9- Le spectacle des tours d'adresse

Dans son *Masnavi*, Roumi décrit des scènes de spectacle dans les villes ou des villages où les gens se rassemblaient le soir pour apprécier les tours d'adresse des «jongleurs» ambulants (*ma'rekeh-gir* معرکه گیر). Un ou plusieurs jongleurs exécutaient leurs numéros pendant une soirée de spectacle.

#### 3-9-1- Les prestidigitateurs et les magiciens

Dans le *Masnavi*, Djalâl al-Din Roumi utilise les deux termes «prestidigitateur» (*sho'badebâz* شعبده باز) et «magicien» (*sâher* ساحر) comme synonymes. Il raconte comment les magiciens faisaient un numéro, pendant la nuit, pour faire croire aux spectateurs qu'ils réussissaient à transformer le clair de lune en étoffe. L'impression était souvent si forte qu'ils réussissaient aussi à la vendre aux spectateurs:

*«Les magiciens transformaient le clair de lune en étoffe,*

*«Et ils le vendaient aussitôt aux commerçants.*

*«Le client payaient la marchandise,*

*«Il perdait à la fois son argent et l'étoffe magique»* (Livre V, p. 55, vers 1027-1028)

*«Le magicien transformait le clair de lune en étoffe,*

*«Et le vendait à la hâte au premier client.*

*«Le malheureux achetait l'étoffe magique,*

*«Mais il apprenait aussitôt qu'il avait perdu son argent.»* (Livre III, p. 59, vers 1163-1164)

*Djalâl al-Din Roumi raconte comment les magiciens faisaient un numéro, pendant la nuit, pour faire croire aux spectateurs qu'ils réussissaient à transformer le clair de lune en étoffe. L'impression était souvent si forte qu'ils réussissaient aussi à la vendre aux spectateurs.*

#### 3-9-2- Les conteurs

Dans le Livre VI du *Masnavi*, Roumi parle d'un conteur qui rassemblait les gens autour lui, et qui leur racontait pendant toute la soirée des histoires de la ruse et de la méchanceté des tailleurs:

*«Le soir, il racontait sur un ton très doux*

*«Des histoires sur la ruse des tailleurs.*

*«Il racontait aux gens des histoires interminables,*

*«A propos de vols d'étoffe par les tailleurs.*

*«Il racontait comment et avec quelle adresse,*


Le charmeur de serpent

*«Les tailleurs volaient les petits bouts d'étoffe de leurs clients.*
*«Il racontait longuement ces histoires de vols,*
*«Pour la foule qui s'était réunie autour de lui.*
*«Le conteur narrait si bien son récit,*
*«Et les gens étaient tout ouïe jusqu'au dénouement.»* (Livre VI, p. 81, vers 1658-1662)

*Dans le Livre III du* Masnavi, *le poète décrit la scène d'un spectacle pendant lequel un charmeur de serpent prend pour mort, un serpent refroidi et endormi.*

**3-9-3- Les charmeurs de serpent**

Dans le Livre III du *Masnavi*, le poète décrit la scène d'un spectacle pendant lequel un charmeur de serpent prend pour mort, un serpent refroidi et endormi:

*«Un charmeur de serpent arriva à Bagdad,*
*«Où il voulait faire son spectacle devant un grand public.*
*«Il s'installa au bord du fleuve,*
*«Et la nouvelle se répandit très vite dans la métropole:*
*«Un charmeur de serpent est arrivé avec un dragon,*
*«Qu'il a récemment chassé de ses propres mains.*
*«Des centaines de milliers de gens entendirent la nouvelle,*
*«Et tous voulaient voir le spectacle.*
*«Le charmeur attendait la foule,*
*«Et les spectateurs attendaient que les autres arrivent à leur tour.*
*«Le charmeur de serpent attendait que tout le monde arrive,*
*«Pour qu'il puisse avoir une meilleure recette à la fin du spectacle.»*
(Livre III, p. 53, vers 1030-1035)

Le *Masnavi* est un ouvrage très populaire. Dans ses poèmes, Djalâl al-Din Roumi s'adresse à l'ensemble de ses contemporains. Le *Masnavi* reflète en détail, la culture populaire de son époque. Dès sa création, l'œuvre de Roumi est devenue très populaire, et de nombreux vers de ce grand ouvrage se sont introduits dans la langue persane sous forme de proverbes, adages, maximes ou sentences pour être cités comme des vérités reçues ou des exemples remarquables.[21] ■

1. A propos de «*pari*», voir: Afshâri, Mehrân, *Tâzeh be tâzeh, no be no* (Tout neuf, tout nouveau), Téhéran, éd. Tcheshmeh, 2006, pp. 47-61. A propos de «*div*», voir: Amouzegâr, Jâleh, *Zabân Farhang va Ostoureh* (La langue, la culture et la mythologie), Téhéran, éd. Moïn, 2007, pp. 339-349.
2. A propos de «*djinn*», voir: Amir Salâr, Mahmoud, "Djen dar adabiyât va farhang-e 'âmmeh" (Le *Djinn* dans la littérature et la culture populaires), in: *Dâneshnâmeh djahân-e eslâm* (L'Encyclopédie du monde musulman), vol. 11, sous la direction de Gholâm-'Ali Haddâd 'Adel, Téhéran, éd. de la Fondation de l'Encyclopédie islamique, 2007, sous l'entrée: «*djinn*».
3. *Ibid.*
4. *Les Mille et Une Nuits* (الف ليلهٔ و ليلهٔ), vol. 1, édité et commenté par Mohsen Mahdi, Londres, éd. Brel, en 2 vol., 1984, p. 90.
5. Djâhez, Abu Osman Omar ibn Bahr, *Al-Haywân* (L'Animal), vol. 6, édité et commenté par 'Abdel Salâm Mohammad Hâroun, 1969, pp. 217-218 – Pour d'autres croyances liées aux *djinns*, aux ogres et à Satan, voir: *Al-Haywân* (L'Animal), vol. 6, pp. 158-224.
6. Bahâr, Mehrdâd, *Pajouheshi dar asâtir-e Irân* (Une étude sur la mythologie iranienne), Téhéran, éd. Agâh, 1996, p. 78. – voir aussi: *Haft lashkar, az Kiyoumars tâ Bahman* (Les Sept Armées, de Kiyoumars à Bahman), édité et commenté par Mehrân Afshâri et Mahdi Madâ'eni, Téhéran, éd. du Centre de Recherches des Sciences Humaines et des Etudes Culturelles, 1998, pp. 591-592.
7. Ardjâni, Farâmarz Khodâdâd, *Samak Ayâr*, vol. 5, édité par Parviz Nâtel Khânlari, Téhéran, éd. de la Fondation de la culture iranienne, 1974, p. 36. – voir aussi l'étude du Dr. Mohammad Amin Riyâhi sur la comparaison linguistique entre *Samak Ayâr* et le *Divân* de Hâfez: Riyâhi, Mohammad Amin, *Golgasht dar she'r va andisheh Hâfez* (Une promenade dans la poésie et la pensée de Hâfez), Téhéran, éd. Elmi, 1989, p. 162.
8. Hâfez, Shams al-Din Mohammad, *Divân*, édité par Parviz Nâtel Khânlari, vol. 1 (Ghazals), Téhéran, éd. Kharazmi, vol. 2, 1983, 397/4 (Ghazal n° 397, 24).
9. *Tchahârdah resâleh dar bâb-e fotovvat va asnâf* (Quatorze essais sur les pactes des arts et des métiers), édité et commenté par Mehrân Afshâri et Mahdi Madâ'eni, Téhéran, éd. Tcheshmeh, 2002, p. 182.
10. Hâfez, Shams al-Din Mohammadm *Divân*, 267/3.
11. *Ibid.*, 373/2. – Pour le commentaire de ce vers de Hâfez, voir: Modjtabâ'i, Fathollah, *Sharh-e Shekan-e Zolf, bar havâshi-ye Divân-e Hâfez* (Le Commentaire du Divân de Hâfez), Téhéran, éd. Sokhan, 2006, pp. 191-196. – Dans son commentaire, Fathollah Modjtabâ'i a évoqué, pour sa part, les allusions faites par Roumi aux méthodes du dressage des perroquets.
12. A propos du haschisch, voir: Afshâri, Mehrân, *Tâzeh be tâzeh, no be no* (Tout neuf, tout nouveau), pp. 87-96.
13. Préface de Mehrân Afshâri pour *Tchahârdah resâleh dar bâb-e fotovvat va asnâf* (Quatorze essais sur les pactes des arts et des métiers), pp. 15-16.
14. *Le Dictionnaire Dehkhodâ*.
15. *Ibid.* – voir aussi: *Tchahârdah resâleh dar bâb-e fotovvat va asnâf* (Quatorze essais sur les pactes des arts et des métiers), pp. 32-33.
16. *Fotovvat-nâmeh-hâ va rasâ'el Khâksâriyeh* (Les pactes et les essais sur la modestie), édité et commenté par Mehrân Afshâri, Téhéran, éd. du centre de recherches des sciences humaines et des études culturelles, 2003, p. 19.
17. Voir la préface de Mehrân Afshâri dans: *La légende de Hossein Kord Shabestari, selon un récit anonyme dit Hossein Nâmeh,* édité par Iraj Afshâr & Mehrân Afshâr, Téhéran, éd. Tcheshmeh, 2006, pp. 18 et 32.
18. Afshâri, Mehrân, *Neshâneh Ahl-e Khodâ* (Les signes des hommes de Dieu), Téhéran, éd. Tcheshmeh, 2007, pp. 27-46.
19. *Le Dictionnaire Dehkhodâ*.
20. A propos des derviches mendiants, voir: *Fotovvat-nâmeh-hâ va rasâ'el Khâksâriyeh* (Les pactes et les essais sur la modestie), p. 277, note n° 9, et p. 289, note n° 3.
21. A propos de ces proverbes, voir: Zarrinkoub, Abdolhossein, *Bahr dar Kouzehâ* (La mer dans un vase), commentaire des récits allégoriques du *Masnavi*, Téhéran, éd. Elmi et éd. Sokhan, 1987.

# La Javânmardî: cœur du shî'isme iranien*

## 2- Une chevalerie initiatique

Francisco José LUIS



*Calligraphie anthropomorphe représentant les lettres arabes* 'ayn, sîn *et* mîm.

Les bras étendus comme si elle s'apprêtait à tirer une flèche, à frapper un ennemi de son sabre en se protégeant d'un bouclier ou à lever ses bras en exultant de bonheur, cette calligraphie anthropomorphe est constituée de trois lettres de l'alphabet arabe, *'ayn*, *sîn* et *mîm*. Ces trois lettres ont été l'objet d'importantes réflexions dans le shî'isme.[1] Le *'ayn* représente 'Ali; le *sîn* Salmân et le *mîm* Mohammad. Ces derniers sont les manifestations des trois niveaux de la religion et de la spiritualité shî'ite. Ainsi, 'Ali est l'ésotérique de la religion (*al-bâtin*) ainsi que la *haqîqat*, la vérité spirituelle. Mohammad correspond à l'exotérique (*al-zâhir*) ainsi qu'à la *sharî'at*, la loi. Quant à Salmân[2], il est le lien entre le *zâhir* et le *bâtin*, il représente la *tarîqat,* la voie spirituelle et a donc une position intermédiaire entre 'Ali et Mohammad. Les différentes branches du shî'isme ont placé une importance particulière sur l'une de ces lettres créant une hiérarchie entre ces trois. Ainsi l'ismaélisme fatimide a mis l'accent sur le *mîm*, manifestant ainsi ses besoins de faire reposer son pouvoir temporel sur la *sharî'at*. Après la disparition de l'empire fatimide, l'ismaélisme nizarite décida avec la Grande Résurrection d'Alamut d'inverser les rapports en donnant au *'ayn* la première place dans la hiérarchie et abolissant ainsi l'importance de la *sharî'at* au profit d'un antinomianisme spirituel.[3] D'autres groupes comme celui du gnostique Abû'l-Khattâb[4] donnèrent au *sîn* et à Salmân une place privilégiée comme l'initiateur par excellence.

Les grands spirituels du shi'isme duodécimain ont quant à eux toujours mis l'accent sur l'équilibre entre les trois niveaux et condamnèrent à maintes reprises les trois grands excès consistant à placer l'un des trois niveaux au-dessus des autres. Le premier des excès est l'exotérisme exclusif du littéralisme de certains *foqahâ* ( docteurs de la loi en islam) hostiles à la mystique, érigeant le sens littéral et la loi comme une fin en soi, le *mîm* sans le *'ayn* et le *sîn*. Mollâ Sadrâ, dans son introduction

des *Afsâr*, décrit ces ignorantins qui l'ont forcé à s'exiler à Kahak.[5] L'autre excès est l'antinomianisme de ceux qui, engagés sur la voie mystique, jugent qu'ils peuvent se passer de la *sharî'at,* c'est le *'ayn* sans le *mîm* et le *sîn*. Enfin, l'excès qui concerne le *sîn* est celui qui consiste à faire de la *tarîqat* une fin en soi, faisant des pratiques spirituelles ou des traditions des confréries l'horizon de tout. On tombe alors dans les sectarismes de toutes sortes ou même dans le tribalisme quand le groupe s'est figé en identité communautaire. Les grands spirituels de la tradition duodécimaine ont toujours mis l'accent sur l'équilibre entre les trois niveaux de la religion divine.

Le shî'isme intégral professé par des gens comme Haydar Amolî, Mîr Damad, Mollâ Sadrâ, l'Allamah Tabâtabâ'î et l'Imâm Khomeiny[6] est tel un être humain, ne pouvant se passer de son corps, de son âme ou de son esprit. Enlever l'un ou l'autre résulterait tout simplement dans sa mort. Il en est de même pour la tradition de la chevalerie spirituelle de la tradition chi'ite, la *javânmardî* ou *fotowwat*. Ses traités, ou *fotowwat nâmeh*, insistent sur l'équilibre vital entre *sharî'at*, *tarîqat* et *haqîqat* permettant au chevalier spirituel, le *javânmard* ou *fatâ*, d'accomplir le but ultime de la *javânmardî*: «*la pleine manifestation, chez un être humain, de la lumière de sa nature originelle (*fitrat*), telle qu'elle fut créée par Dieu*»[7] et telle qu'elle fut quand elle acquiesça lorsque son Seigneur lui demanda lors du pacte prééternel: «*Ne suis-je pas votre Seigneur?*»[8]

Comme nous l'avons vu dans la première partie de cet article, la *javânmardî* ne se considère pas comme une chevalerie née d'un fait socio-historique. Elle est profondément ancrée dans la notion de fidélité au pacte prééternel que nous venons de mentionner. S'il est vrai que le bushido japonais et la chevalerie de l'Europe féodale ont connu une dimension spirituelle qui n'est pas à négliger, cette dite dimension est une évolution ultérieure d'un phénomène avant tout ancré dans le discours de la société féodale. La *javânmardî* a bien évidemment connu une dimension socio-historique à travers un ensemble de traditions et d'institutions. A une certaine époque et surtout pendant la période safavide, elle était présente dans la plupart des grandes composantes de la société: corporations de métiers, ordres soufis et corps d'armée. En fait elle était au centre même du discours du pouvoir safavide: un ordre religieux armé dirigeant le pays. Shâh Ismâ'il, à la tête de l'ordre safavide et de ses soufis armés, les fameux Qizilbash, allait profondément marquer l'Iran avec la culture de la *javânmardî* propre à son ordre.[9]

On ne naît pas *javânmard*, on le devient par un processus d'initiation, elle-même conçue comme une deuxième naissance, faisant écho au fameux passage de l'Evangile de Saint Jean (III: 3) que Henry Corbin traduit brillamment par: «*Ne peut entrer dans le* Malakût[10] *quiconque n'est pas né une deuxième fois*». Cette initiation comporte différents éléments décrits dans les *fotowwat nâmeh*.[11] Ces traités décrivent trois types d'initiation: celle par la parole (*qawlî*), celle par l'épée (*sayfî*) et celle par la coupe (*shorbî*). Selon les groupes qui pratiquent cette initiation, ces différents degrés d'initiation sont distincts ou confondus en une seule cérémonie. Avant d'aborder les différents types d'initiation quelques précisions s'imposent. L'initiation implique un rapport initiant-initié et donc une chaîne de transmission de cette initiation qui doit remonter jusqu'aux saints imâms de la tradition chi'ite. Les *fotowwat nâmeh* sont donc des ouvrages destinés aux personnes qui sont liées par un rapport maître-disciple. Cette chaîne de transmission est le garant de l'authenticité et de la tradition en tant que lien organique avec le Prophète et les saints imams. Sans cette chaîne l'initiation n'est qu'usurpation à moins qu'on ait accès à l'initiateur de ceux qui n'ont pas accès à ce genre de chaîne, le prophète Khezr en personne.[12]

Le premier type d'initiation, l'initiation *qawlî,* se fait par une prise de serment qui fait écho

au serment prééternel, le *mithâq*, mentionné auparavant. Cette initiation est la base de toutes les autres et met en évidence la sacralité du serment et de la parole donnée. Vient alors l'initiation *sayfî* durant laquelle l'initié reçoit de son maître une épée. Celle-ci nous rappelle que l'on ne saurait limiter le phénomène de la *javânmardî* à un fait purement spirituel négligeant toute la dimension du combat tant extérieur qu'intérieur. Les études sur la *javânmardî* ont trop souvent minimisé l'aspect martial de cette tradition chevaleresque. N'oublions pas tout d'abord que les hadiths rapportent très clairement que l'équitation, la natation, le tir à l'arc et le maniement de l'épée sont des activités recommandées (*mostahab*). Toute personne attentive aura noté que si par exemple le commun des musulmans peut se contenter des cinq prières obligatoires (*wâjib*) canoniques, il en va autrement du vrai chi'ite qui, selon les hadiths, est supposé ajouter les prières surérogatoires (*nawâfil)* qui sont hautement recommandées portant ainsi le nombre total de 51 *rak'ât* (unités de prière). Parmi ces 51 *rak'ât* se trouve l'exercice de piété par excellence, la prière de la nuit[13] (*salât-ol layl*) dont les mérites spirituels sont considérés comme innombrables pour la progression spirituelle. On notera donc que la notion de *mostahab* dépasse la notion d'une simple recommandation amicale; elle est la marque même du véritable chi'ite.

Aussi si on ne peut nier les bienfaits pour la santé de ces activités, on doit cependant souligner l'aspect profondément spirituel de celles-ci. L'équitation n'enseigne-t-elle pas que la *nafs,* l'âme inférieure*,* doit être maîtrisée comme le cheval, se gardant de tomber dans les deux extrêmes de la mortification ascétique et de l'hédonisme? Le tir à l'arc, n'enseigne-t-il pas les vertus de la concentration et de la persévérance si nécessaires pour la méditation? Le maniement de l'épée n'enseigne-t-il pas à l'homme l'importance de la vigilance constante, l'alliance de la fermeté et de la souplesse, qualités si nécessaires sur la voie mystique. Mais avant tout, ne met-il pas l'homme devant le premier objet de méditation du mystique: la mort?

La méditation sur la mort est une constante de la voie chevaleresque car elle met l'homme devant une vérité nue, simple et limpide: le choix d'honorer son serment de fidélité à Dieu en cette vie ou de lui être infidèle. Quelque soit la situation devant laquelle on se trouve, ce choix est toujours présent et la méditation sur la mort simplifie grandement des situations que les accidents de la vie ont tendance à faire apparaître comme moralement plus complexes.

L'épée elle-même est objet de respect, car elle n'est pas qu'une arme, elle est le compagnon du *javânmard*. En témoigne le fait que l'Iran safavide a produit des *shamshîr* (cimeterres) qui sont de véritables chefs d'œuvres de technologie et d'art, égalés seulement par les grands *katana* japonais issus des mains des meilleurs maîtres. Leur élégante lame combine à la fois la fermeté et la souplesse qui sont les caractéristiques de l'acier de Damas. La production de la lame elle-même illustre à la perfection le cheminement du *javânmard*: fondu, battu et rebattu des milliers de fois par les épreuves du chemin jusqu'à la perfection. Il n'est donc pas étonnant de voir dans les *fotowwat nâmeh* des instructions en ce qui concerne le respect dû à l'épée. Le *Fotowwat Nâmeh-ye Soltânî* de Kâshifi en cite huit pour ceux qui manient l'épée:

1. *Il doit toujours être rituellement pur et ne jamais toucher l'épée en état d'impureté.*
2. *Il doit invoquer Dieu quand il prend son épée.*
3. *Quand il sort son épée il ne doit en aucun cas la pointer vers quelqu'un.*
4. *Il doit placer la lame près de son cou, c'est-à-dire qu'il doit se considérer comme prêt à être tué*
5. *Il doit embrasser la garde de l'épée*
6. *Il ne doit jamais sortir son épée sans raison*
7. *Après avoir enlevé son épée, il doit la placer respectueusement dans un endroit*

*approprié.*

*8. La lame nue ne doit jamais être exposée. S'il n'a pas de fourreau il doit couvrir la lame.*[14]

Comme si ces instructions ne suffisaient pas pour mettre en évidence le respect dû à l'épée, le traité explique le symbolisme sacré du sabre: "*Si on te demande qui initia la prise de l'épée, réponds: «Dans notre communauté c'est avec 'Ali qui la reçut du seigneur de la prophétie (Mohammad) à la bataille de Uhud quand il lui remit* dhû l-faqâr. *Avec les coups de cette épée 'Ali mit en déroute l'ennemi. Une voix du ciel loua la chevalerie d''Ali et la rapidité et le tranchant du* dhû l-faqâr *avec ces mots: "Il n'y d'autre jeune homme-chevalier (*fatâ*) de Dieu qu''Ali et n'y a d'autre épée de Dieu que* dhû l-faqâr*". Si on te demande ce que signifie le dos de l'épée, réponds: «Le bras d'un homme qui peut frapper avec cette épée». Si on te demande ce que signifie le front de l'épée, réponds: «Faire preuve de détermination en repoussant les ennemis de Dieu». Si on te demande ce que dit la langue de l'épée, réponds: «Elle explique le verset coranique à propos de celui qui l'a en main, «ne prends pas ceux qui furent tués sur le chemin de Dieu pour des morts. Oh non! Ils vivent en leur Seigneur»». Si on te demande à quoi l'épée a été comparée, réponds: «Avec la rose et le basilic doux qui fleurissent toujours plus splendidement dans le jardin du champ de bataille. Comme 'Ali l'a dit: L'épée et le poignard sont notre basilic doux, honte au narcisse et au myrte!». Si on te demande ce qu'est le secret de l'épée, réponds: «C'est d'être brandie par un homme adroit». Si on te demande ce qui fait l'essence de l'épée, réponds: «C'est de se battre avec une intention spéciale». Si on te demande ce qu'est la ceinture de l'épée, réponds: «C'est d'être élevé dans la chevalerie spirituelle et de demeurer virile.*»[15]

S'il est vrai que d'autres armes font l'objet de chapitres similaires dans ce *fotowwat nâmeh*, il n'en demeure pas moins que c'est à l'épée que revient la place d'honneur. L'engouement pour les arts martiaux apprivoisés[16] d'Extrême Orient et l'impact des changements sociaux survenus au XIXème siècle suite à l'extension de l'influence occidentale ont fait disparaître les riches disciplines de combat de l'Iran. S'il est vrai que la lutte *pahlavânî* a survécu dans le contexte des *zûrkhâneh*, il n'en demeure pas moins qu'elle est elle-même une forme stylisée d'une forme plus ancienne de lutte destinée, elle, à être utilisée dans le combat réel du champ de bataille. La lutte à présent pratiquée dans les *zûrkhâneh* est dépourvue de nombreuses techniques dangereuses destinées au combat réel. Quant au maniement du *shamshîr*, cet art a complètement disparu en tant que pratique. Seuls quelques manuels militaires nous permettent de connaître les techniques martiales de l'art du *shamshîr*. C'est dans ce contexte que l'on ne peut que louer les efforts considérables du chercheur iranien Manoutchehr Moshtagh Khorassani[17] dont les travaux nous permettent de redécouvrir ces arts de combat perdus de l'Iran. Ses livres sont une mine de connaissance incroyable non seulement sur les armes de l'Iran pré-moderne mais également sur les arts de combat iraniens. Il est à espérer qu'avec un soutien approprié on puisse assister à une résurrection de ces disciplines extrêmement riches parmi la jeunesse et les jeunes adultes.

La dernière catégorie d'initiation citée dans les *fotowwat nâmeh* et qui occupe une place centrale dans la *javânmardî* comme institution, est le rituel de la coupe. Comme les autres modes d'initiation, le rituel de la coupe remonte aux premiers jours de l'islam. Il y avait à La Mecque deux cercles de chevalerie opposés l'un à l'autre. Le premier était celui d'Abu Jahl, l'un des oncles du Prophète, dont les quatre cent compagnons étaient initiés dans le cercle en buvant rituellement une coupe de vin en invoquant le nom de leur patron Abu Jahl. Sans doute faut-il y voir une influence de l'Iran sassanide où les chevaliers pratiquaient ce rite et qui était au centre du culte de Mithra. Ceci nous permet également de reconnaître la dimension chevaleresque de la dernière cène

des évangiles où le Christ renouvelle le pacte entre Dieu et l'humanité à travers le rituel de la coupe autour des disciples qu'il a initiés.

L'autre cercle de chevalerie était celui du Prophète lui-même et de ses quarante compagnons. Le rituel de la coupe de ce cercle ne se faisait pas avec du vin mais avec de l'eau salée. En réponse au geste de Mohammad, Abu Jahl n'eut cesse de persécuter le Prophète bien avant la déclaration de sa mission prophétique. Une autre tradition rapporte que lors de son voyage céleste (*mi'râj*), le Prophète lors de sa halte au temple de Jérusalem (*masjid al-aqsa*) l'archange Gabriel lui offrit le choix entre deux coupes, l'une de vin, l'autre de lait. Le Prophète choisit la coupe contenant le lait et Gabriel de lui expliquer qu'il a choisi la *fitrat*, la nature originelle de l'homme. Le Coran lui-même fait référence une occasion où les compagnons du Prophète prêtèrent serment d'allégeance en buvant une coupe de lait (Coran XLVIII: 18). Une autre tradition mettant en avance la chevalerie de l'Imam 'Ali rapporte comment le Prophète lui donna à boire une coupe d'eau salée expliquant que les trois pincées de sel représentent la *sharî'at*, la *tarîqat* et la *haqîqat*. Ensuite 'Ali tendit la coupe à Salmân qui à son tour devint le maître de cérémonie du rite de la coupe. On notera d'ailleurs que le rite de la coupe rassemble les trois personnes au centre des spéculations, l'ésotérisme initiatique chi'ite, symbolisées par les lettres *'ayin* ('Ali), *sîn* (Salmân) et *mîm* (Mohammad). Salmân en tant que porte (*bâb*) de l'Imam demeure l'initiateur par excellence du chi'ite. Les formes de ce rite changent selon le groupe qui le pratique. Certains utilisent de l'eau salée ou sucrée, d'autres du lait, d'autres encore un mélange de lait et d'eau salée alors que des groupes s'étant distanciés de la *sharî'at* utilisent du vin ou de l'arak comme c'est le cas des Alévis de Turquie et des Alawis de Syrie. On notera au passage que toutes les listes de lignées de la *javânmardî* remontent aux trois saints personnages que sont le Prophète, l'Imâm 'Ali et Salmân.

Pour chacune des ces initiations, l'initié porte toujours une ceinture et un *zîr jâmeh*. Le terme *zîr jâmeh* désigne un genre de culottes couvrant les genoux. Elle symbolise la chasteté, le contrôle des désirs illégitimes. Il ne s'agit donc pas d'une répression de la sexualité mais d'une abstention des pratiques interdites par la *sharî'at* et d'une purification du regard que le *javânmard* porte sur la femme, ne la réduisant plus à un simple objet sensuel comme le fait l'homme esclave de ses désirs et pulsions. Quant à la ceinture, elle symbolise le courage et la fermeté du *javânmard*. On notera que les *zîr jâmeh* et la ceinture sont restés l'uniforme des lutteurs du *zûrkhâneh*. Certains voient dans ces deux vêtements un vestige de l'influence de la chevalerie sassanide. En effet le *zîr jâmeh* est bien d'origine persane alors que le rite de la ceinture semble être une survivance du rite zoroastrien du *kustîk*[18], cordon initiatique noué autour de la ceinture de l'initié. Dans la littérature des *fotowwat nâmeh*, la ceinture et le *zîr jameh* sont mentionnés dans le contexte de l'un des épisodes fondateurs de la tradition chi'ite: l'épisode de Ghadir Khumm. Sur le chemin du retour de son dernier pèlerinage à La Mecque, le Prophète s'arrêta à un endroit du nom de Ghadir Khumm situé entre La Mecque et Médine. Il y déclara l'Imâm 'Ali comme son successeur avec les mots suivants: «*Celui dont je suis le maître, 'Ali en est le maître*». Après cette annonce, le Prophète emmena 'Ali dans la tente de Fâtimah et le ceint d'une ceinture de tissu et fit trois nœuds: le premier au nom de Dieu, le second au nom de son «frère» l'archange Gabriel et le troisième en son nom propre.

La coupe, l'épée, le serment, le *zîr jâmeh* et la ceinture sont les éléments centraux du rite d'initiation de la *javânmardî* qui connaît des variantes selon les groupes qui le pratiquent.[19] Il ne faut en effet pas oublier qu'il était pratiqué par des groupes divers tels que les différentes corporations de métiers, les corps d'armée, les lutteurs du *zûrkhâneh* et les ordres de derviches. En plus des éléments de base du rituel, chaque groupe ajoutait un élément qui lui était

spécifique. De plus, chaque groupe avait son saint patron parmi les Ahl-e Bayt et les prophètes. Lors des grandes fêtes religieuses, ces différents groupes participaient aux processions, cuisinaient et distribuaient des repas gratuitement dans le *langar khâneh.*[20] La *javânmardî* était donc non seulement un idéal mais également une institution présente dans la société urbaine iranienne pré moderne. L'Iran n'était cependant pas le seul pays à connaître ce rite puisqu'on en atteste la présence dans l'Empire Ottoman et en Inde.

L'entrée en *javânmardî* se mérite sur la base de qualités telles que la maturité, la piété, la *morowat*, la virilité, le courage, la compassion, la courtoisie, le courage et l'intelligence. N'est donc pas initié qui veut puisque les candidats à l'initiation doivent d'abord être approuvés par ceux qui l'initient. Les *fotowwat nâmeh* insistent également sur la formation intellectuelle et l'apprentissage des langues. Le *javânmard* doit s'efforcer d'accomplir l'idéal de l'homme parfait, l'*insân kâmil* dont le Prophète et l'Imâm 'Ali sont la manifestation plénière. Il se doit d'être de ceux qui changent le monde autour de lui et non pas de ceux qui le fuient. Au fur et à mesure qu'il se transforme lui-même, il devient l'un de ceux qui transforment le monde. Son combat c'est celui de la restauration, de la réjuvénation de toute chose et non celui d'une obscurité s'opposant à une autre obscurité. En ceci le *javânmard* est le compagnon de l'Imam du Temps et de son combat final pour la réjuvénation du monde.

C'est également en ceci que la *javânmardî* diffère du bushido japonais. Outre le fait que le bushido est tout d'abord le produit d'une société féodale et que par conséquent toute la vie du samurai est axée sur la loyauté à son seigneur, qu'il soit bon ou tout à fait corrompu, les bases spirituelles du bushido basées sur le bouddhisme zen contrastent avec la *javânmardî*. S'il est vrai que le bouddhisme zen postule l'identité du *nirvâna*[21] avec le *samsâra*[22] il n'en demeure pas moins que le monde est à fuir à cause du constat que fait le Bouddha dans la première de ses quatre vérités: *sarvam duhkham*, tout est souffrance. De ce fait, l'élément spirituel dans le bushido est avant tout lié à une pratique méditative de l'art du sabre et l'expérience de l'éveil soudain, le *satori*. De même que l'homme peut le connaître à travers une expérience esthétique comme la contemplation de la nature, il peut également le faire lors du combat. Il n'en demeure pas moins que le combat en question n'est qu'un prétexte à une expérience instantanée et soudaine de la nature bouddhique (*buddhatâ*). Or il en est tout autrement dans la *javânmardî* qui anime l'éthos chi'ite. Pour le *javânmard*, la première vérité du Bouddha, *sarvam duhkham*, est en soi déjà une victoire d'Ahriman.[23] En effet, elle nie le principe de lumière, de joie, de vie et de la transcendance divine qui sont les bases-mêmes de la *javânmard*i. Quand le *Hagakure* affirme que la voie du samurai se trouve dans la mort et que le samurai se doit de méditer constamment sur la mort d'une part, la *javânmardî*, elle, affirme que la voie du *javânmard* est celle de la réjuvénation de toute chose. La méditation sur la mort et la mort du martyr sont il est vrai des parties importantes de l'éthique chevaleresque islamique qui trouvent dans les commémorations de l'Ashoura leur manifestation par excellence. Mais il n'en demeure pas moins qu'il y a une différence de poids en les 72 martyrs de Karbala d'une part, et la mort héroïque des 47 *ronin*[24] de l'autre. Les fameux 47 *ronin* ont trouvé leur finalité dans la mort pour leur seigneur et leur acte demeure un geste héroïque mais il en est tout autrement pour les martyrs de Karbala: ce ne sont pas des morts que l'on commémore, ce sont des vivants comme l'affirme le Coran: "*Ne dites pas de ceux qui sont tués sur la voie de Dieu qu'ils sont morts. Au contraire, ils sont vivants*..."[25]

On notera d'ailleurs un fait significatif: l'interdiction du suicide. S'il est vrai que le suicide est formellement interdit en Islam, les Imams insistent avec véhémence sur le fait que

celui qui se suicide n'a jamais été shî'ite. Il y a là plus qu'une condamnation d'un péché grave. C'est une impossibilité pour le shî'ite que de tourner le dos au monde et à la guerre entre lumière et obscurité qui s'y déroule. Le shî'ite n'a d'autre choix pour être fidèle à son Seigneur que de persévérer et de ne jamais se résigner tant qu'il est encore vivant, puisque la vie en elle-même est un don de son Seigneur. Il ne s'agit donc pas pour le *javânmard* de renoncer à tout espoir, d'abandonner le monde aux forces ahrimaniennes et de commettre le suicide métaphysique du non-soi (*anâtman*)[26] qui consiste à s'anéantir dans un nirvâna impersonnel. Lié par le pacte de l'amour qui le lie à la Face de Dieu, l'Imâm en tant que *Deus Revelatus*, le *javânmard* est bien plus qu'un serviteur. Purifié par la *sharî'at*, il accède au stade de l'amitié. Sa fidélité, son combat loyal pour son Imâm est le fruit de cet amour qui lie les deux et qui reflète la parole de l'Evangile de Saint Jean (X : 15): «*Je ne vous appellerai plus serviteurs…mais amis*». Hors de question pour le *javânmard* de trahir celui qui est le cœur même de son être. Le *javânmard* fait partie du désir de son Seigneur exprimé par le fameux *hadîth qudsî*: "*J'étais un trésor caché et je désirais être connu. Ainsi j'ai créé les créatures afin d'être connu à travers elles.*"

Nier la création comme une illusion pleine de souffrances, tout bonne à être abandonnée, niée et fuie, c'est rejeter le désir du Seigneur à se manifester et donc rejoindre Ahriman, le négateur. Le *javânmard* reconnaît donc en sa condition de créature, le désir divin de manifestation. Son existence se doit donc d'être elle-même une manifestation de lumière. C'est pour cela qu'il s'engage dans le combat qui consiste, par amour, à se débarrasser des ténèbres tant intérieures qu'extérieures qui l'empêchent de devenir cette manifestation de la lumière triomphante. C'est cet amour qui unit dans le *javânmard,* la *sharî'at*, la *tarîqat* et la *haqîqat* en faisant un être de lumière. Le *javânmard* devient alors à lui tout seul une geste chevaleresque dont les premières lettres sont *'ayn*, *sîn* et *mîm*. ■

---

* Cet article est divisé en trois parties dont voici la deuxième.

1. Au sujet de ces trois lettres et de leur signification voir Brett 1994 et Corbin 1982: 140, 1986: 150, 191, 195 et 1990: 200 ainsi que Lory 1989: 59, 89, 92, 93, 96, 121 et 210. Sur le symbolisme de l'alphabet arabe voir Lory 2004 et Borsi 1996.
2. Au sujet de Salmân voir Neuve-Eglise 2008b.
3. Pour une histoire de l'ismaélisme voir Daftary 1990. Pour une anthologie de textes ismaéliens correspondant aux époques mentionnées voir Corbin 1994. Au sujet de la Grande Résurrection d'Alamut voir Tusi 1996 et Jambet 1990.
4. Au sujet d'Abû'l-Khattâb voir Corbin 1990: 189-96.
5. En ce qui concerne cette fameuse introduction voir Shirazi 1988: 13-4, Nasr 1997: 35-6 et 1382: 60-1 et Babayan 2002: 416-21. Babayan a le grand mérite d'avoir approfondi le contexte socio-historique de cette introduction.
6. Pour un admirable texte de l'Imâm Khomeiny sur les excès des ésotéristes et des éxotéristes voir Bonaud 1997: 71-2.
7. Corbin 1973: 14
8. Coran VII: 172-3
9. Sur la dynastie safavide voir Savory 2007 et Babayan 2002.
10. Le *Malakût*, le Royaume de Dieu, monde des âmes angéliques, situé entre notre monde sensible et le *Jabarût* le monde de la Toute-Puissance Divine. Voir Amir-Moezzi 2007: 768-9.
11. Pour des traductions de *fotowwat nâmeh* voir Corbin 1973 et Kashifi 2000.
12. Pour un article sur Khezr voir Neuve-Eglise 2008.
13. Effectuée avant la prière de l'aube, pendant la nuit, elle permet au croyant de confesser ses péchés et d'invoquer le pardon de Dieu. Il est hautement recommandé de pleurer sincèrement lorsque l'on invoque le pardon de Dieu.
14. Kashifi 2000: 343-4
15. Kashifi 2000: 341-2
16. La plupart des arts martiaux japonais et chinois, comme le karaté, le judo ou le kendo connus de nos jours sont des versions réformées d'arts de combat d'avant le milieu du XIXème siècle les transformant en systèmes régis par un formalisme rigide épuré

de toute véritable condition de combat réel. Seules quelques écoles ont survécu à ces réformes.
17. Pour en savoir plus sur ses travaux consulter . Son dernier livre, *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Period*, a obtenu le prix *World Prize for the Book of the Year of the Islamic Republic of Iran in Iranian Studies*.
18. Voir Zakeri 1995: 309.
19. On trouvera différentes versions décrites en détail dans les ouvrages suivants: Gramlich 1981, Kashifi 2000, Corbin 1973, Corbin 1990: 186-217 et Babayan 2002: 204-217.
20. Réfectoire où des repas gratuits sont distribués mettant en évidence l'hospitalité comme valeur essentielle pour la *javânmardî*.
21.En sanskrit *extinction*. Mot référant à l'état ultime d'éveil.
22. Le monde de l'existence conditionnée et impermanente.
23. On ne peut que vivement recommander l'essai d'une grande profondeur de Henry Corbin intitulé *Juvénilité et Chevalerie en Islam Iranien*. Voir Corbin 1983: 207-260.
24. Les 47 ronin sont parmi les plus grands héros du Japon féodal. Ces samouraïs, laissés sans chef () après la condamnation de leur, Asano Naganori, au suicide par le  pour avoir blessé Kira Yoshinaka (1641-1703), maître des cérémonies de la maison du shogun, qui l'avait insulté, décidèrent de le venger en tuant Kira. Après l'avoir assassiné, ils se suicidèrent et furent par après considérés comme des modèles de loyauté.
25. Coran II: 154
26. Doctrine bouddhique de l'impersonnalité selon laquelle toute chose est dépourvue d'une essence permanente. Toute chose n'est qu'une simple agrégation de phénomènes conditionnés.

**Bibliographie**


Babayan, Kathryn, *Mystics, Monarchs and the Messiahs: cultural landscapes of early modern Iran*, Harvard, Harvard University Press, 2002.
Bonaud, Yahya Christian, *L'Imam Khomeini, un gnostique méconnu du XXème siècle*, Beyrouth, Al Bouraq, 1007.
Borsi, Rajab, *Les Orients des Lumières*, Paris, Verdier, 1996.
Brett, Michael, "The Mîm, the 'Ayn, and the Making of Ismailism", in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London*, Vol.57, No.1, London, SOAS, 1994.
Corbin, Henry, *Traités des Compagnons-Chevaliers*, Paris, Adrien, Maisonneuve, 1973.
Corbin, Henry, *Temps Cyclique et Gnose Ismaélienne*, Paris, Berg, 1982.
Corbin, Henry, *L'Homme et son Ange*, Paris, Fayard, 1983.
Corbin, Henry, *Histoire de la Philosophie Islamique*, Paris, Gallimard, 1986.
Corbin, Henry, *L'Iran et la Philosophie*, Paris, Fayard, 1990.
Daftary, Farhad, *The Isma`ilis: their history and doctrines*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.
Gramlich, Richard, *Die schiitischen Derwischorden Persiens (Band III*), Wiesbaden, Steiner, 1981.
Kashifi, Hossain, *The Royal Book of Spiritual Chivalry*, Chicago, Kazi Publications, 2000.
Khorassani, Manouchehr Moshtagh, *Arms and Armor from Iran: The Bronze Age to the End of the Qajar Peroid,* Tübingen, Legat Verlag, 2006.
Lory, Pierre, *Alchimie et Mystique en Terre d'Islam*, Paris, Gallimard, 1989.
Lory, Pierre, *La Science des Lettres en Islam*, Paris, Dervy, 2004.
Nasr, Seyyed Hossein, *Sadr al Mota'llahin Shirazi va Hekmat-i mota'alieh*, Tehran, Institute for Humanities and Cultural Studies, 1382 (2003).
Nasr, Seyyed Hossein, *Sadr al-Din Shirazi and his Transcendent Theosophy*, Tehran, Institute for Humanities and Cultural Studies, 1997.
Neuve-Eglise, Amélie, "Khezr: du prophète au guide personnel vers la "Source de la vie"", in *Revue de Téhéran* Janvier 2008, Téhéran, Ettelaat, 2008.
Neuve-Eglise, Amélie, "Salmân le Perse, du mazdéisme à la vocation d'Initiateur mystique de l'islam", in *Revue de Téhéran*, Novembre 2008, Téhéran, Ettelaat, 2008.
Savory, Roger, *Iran under the Safavids*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.
Shirazi, Molla Sadra, *Le Livre des Pénétrations Métaphysiques*, Paris, Verdier, 1988.
Zakeri, Mohsen, *Sâsânid Soldiers in Early Muslim Society: the origins of 'Ayyârân and Futuwwa*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1995.



# Les cartes de vœux fabriquées à Neyshâbour*

Ali BOUZARI**
Traduit par
Babak ERSHADI

Aux XVIIIe et XIXe siècles, à l'époque des Qâdjârs, apparurent de nombreuses formes d'arts et d'artisanats populaires. Ils eurent souvent un destin commun: ils fleurirent pendant quelques années ou quelques décennies, tombèrent ensuite très rapidement en désuétude, et il n'en restait plus tard que des souvenirs plus ou moins nostalgiques. Tel fut notamment le sort réservé au style de la peinture populaire de café (*Ghahveh-Khâneh*), la peinture sur vitre…

*Eïdi-Sâzi,* ou l'art de la fabrication de cartes de vœux, fut une invention artisanale de cette même époque. Classé aujourd'hui parmi les arts «traditionnels» de la fin de l'époque de la dynastie qâdjâre, le *Eïdi-Sâzi* était en réalité une innovation artistique et artisanale de son époque. Cet art consistait dans l'impression des dessins sur papier à l'aide de tampons de bois. Le produit final était des «cartes de vœux» que le *Mollâ* (instituteur) ou *Mollâ-Bâdji* (institutrice) des écoles traditionnelles (*Maktab* ou *Maktab-Khâneh*) offraient à leurs jeunes élèves à l'occasion du nouvel an iranien (*Norouz*). Ces cartes de vœux ont été découvertes uniquement à Neyshâbour et elles sont l'œuvre d'un seul artiste: Seyyed Ali Alamdâr.[1] Cela nous amène à croire que Seyyed Ali Alamdâr, alias Seyyed Ali *Naqqâsh-Bâshi* (maître peintre), fut lui-même l'inventeur de ce type particulier de cartes de vœux. En fait, l'histoire de cet art semble être intimement liée à celle de la famille de cet artiste originaire de Neyshâbour (nord-est de la province du Khorrâssân). Les membres de cette famille d'artistes s'occupaient depuis plusieurs générations de la fabrication des bannières de bois pour les cérémonies religieuses de deuil du vénéré Imam Hossein, au mois de Moharram.[2]



Illustrations: Ali Bouzari

Seyyed Ali Alamdâr produisait aussi des tissus en coton. Pendant les dernières années du règne de la dynastie des Qâdjârs, il s'inspira de la méthode de l'impression utilisée pour décorer des tissus de coton, pour fabriquer des tampons qu'il utilisa pour imprimer

ses «cartes de vœux» sur papier.

M. Manoutchehr Anvar[3] a écrit que pour fabriquer ce tampon, «*il fallait d'abord préparer une planche de bois de poirier d'une épaisseur approximative de 8 cm. Ce morceau de bois devait rester plongé quelques jours dans un récipient rempli d'huile de grain de lin et d'huile d'olive pour qu'il devienne assez mou afin que l'artisan puisse le graver.*»[4] M. Mahdi Rezâgholizâdeh croit cependant que pour amollir le bois de poirier, on le mettait dans du fumier.[5] Les motifs étaient d'abord dessinés sur du papier. L'artisan en ''pointillait'' ensuite les contours avec une aiguille à intervalles réguliers. Le motif dessiné sur le papier devait être transféré ensuite sur le tampon de bois. Pour ce transfert, le papier était placé sur le tampon et on le couvrait d'une couche de poussière de charbon. La fine poussière de charbon passait par les trous du contour et laissait sa trace sur le bois. L'artisan enlevait le papier et gravait avec une gouge les contours sur le morceau de bois. Manoutchehr Anvar écrit à ce propos: «*Le tampon devait être appuyé fort sur un petit coussin imbibé de peinture noire. Cette couleur noire était composée de fumée et de gomme. Le petit coussin avait une doublure de cuir de bouc rempli de graines de lin. La doublure en cuire de lin empêchait l'encre de pénétrer jusqu'au fond du coussin, tandis que les graines de lin facilitaient l'imbibition d'encre de toute la surface du tampon.*»[6]

Eïdi-Sâzi*, ou l'art de la fabrication de cartes de vœux, fut une invention artisanale de cette même époque. Classé aujourd'hui parmi les arts «traditionnels» de la fin de l'époque de la dynastie qâdjâre, le* Eïdi-Sâzi *était en réalité une innovation artistique et artisanale de son époque.*



*Les servantes*
*28×5.12 cm*



*Dame avec le narguilé*
*23×5.9 cm*

*Seyyed Ali Alamdâr produisait aussi des tissus en coton. Pendant les dernières années du règne de la dynastie des Qâdjârs, il s'inspira de la méthode de l'impression utilisée pour décorer des tissus de coton, pour fabriquer des tampons qu'il utilisa pour imprimer ses «cartes de vœux» sur papier.*

*Les thèmes des dessins sont souvent tirés des récits populaires: Samak Ayyâr, Amir Arsalan… ou des récits religieux comme le martyre de l'Imam Hossein ou l'histoire du prophète Joseph; des légendes épiques ou mythiques du* Shâhnâmeh *(Livre des Rois) ou des scènes de la vie quotidienne, comme il était à la mode vers la fin de la dynastie des Qâdjârs.*

Mahdi Rezâgholizâdeh précise également dans son article: «*L'encre noire était composée de fusée, de gomme et d'eau. On mettait cette encre noire dans un récipient. L'artisan prenait de l'encre avec un pinceau de feutre, long de 10 cm et large de 5 cm, pour le mettre ensuite sur le petit coussin d'une doublure en cuir de bouc. La surface du coussin avait souvent une longueur de 40 cm et une largeur de 30 cm. Après avoir mis de l'encre sur la surface du coussin, il fallait y appuyer le tampon. Le tampon imbibé d'encre devait alors être appuyé sur le papier pour que les motifs gravés sur le tampon soient imprimés sur le papier*.»[7]

Les méthodes décrites par Manoutchehr Anvar et Mahdi Rezâgholizâdeh rappellent celles utilisées à l'époque, pour l'impression sur les tissus de coton. M. Seyyed Mohammad Alamdâr, petit-fils de Seyyed Ali *Naqqâsh-Bâshi* (le dernier à se souvenir des tampons de son grand-père) confirme les méthodes décrites par les deux chercheurs. Selon lui, l'encre qu'utilisait son grand-père était composée de fumée et de jaune d'œuf. Quant à son grand-père, il dit: «*Seyyed Ali* Naqqâsh-Bâshi *imprimait plusieurs dessins et motifs décoratifs sur le même papier qu'il colorait ensuite avec des couleurs ou de l'aquarelle. Il amenait ses «cartes de vœux» aux libraries de la ville quelques semaines avant la fête de Norouz. Après les vacances du nouvel an, il revenait aux librairies pour en collecter la recette. C'était les* Mollâs *(instituteurs) et les* Mollâ-Bâdjis *(institutrices) des écoles traditionnelles qui achetaient ces «cartes de vœux» qu'ils offraient à leurs jeunes élèves. En revanche, ces derniers offraient à leurs maîtres ou maîtresses des cadeaux (de l'huile, des œufs,…).*»[8]

*C'était les* Mollâs *(instituteurs) et les* Mollâ-Bâdjis *(institutrices) des écoles traditionnelles qui achetaient ces «cartes de vœux» qu'ils offraient à leurs jeunes élèves. En revanche, ces derniers offraient à leurs maîtres ou maîtresses des cadeaux (de l'huile, des œufs,…).»*



*Le valet allume le samovar*
*5.24×5.15 cm*

Aujourd'hui, il ne nous en reste que quelques tampons complètement usés et quelques rares cartes de vœux abîmées et jaunies. Malheureusement, aucun exemple de cartes de vœux colorées par Seyyed Ali *Naqqâsh-Bâshi* ne nous est parvenu.

Ces cartes de vœux nous impressionnent cependant par leur beauté et surtout par leur simplicité par rapport à l'art pictural officiel de l'époque des Qâdjârs. Il est possible de comparer les cartes de Seyyed Ali Alamdâr avec les gravures monochromes de son époque qui étaient toutes imprimées par les méthodes lithographiques. Mais Seyyed Ali Alamdâr n'avait certainement pas les moyens techniques des lithographes, d'où la simplicité apparente de ses «cartes» par rapport aux gravures lithographiques.

En ce qui concerne les thèmes et les motifs de ces cartes, il semble que Seyyed Ali *Naqqâsh-Bâshi* s'inspirait des gravures lithographiques de son temps.

Mais les scènes qu'il dessinait, pourraient provenir aussi des récits qu'il pouvait entendre des conteurs traditionnels (*Naqqâl*); car à en croire son petit-fils, Seyyed Ali Alamdâr ne savait ni lire ni écrire.

Les règles de la composition ne sont guère respectées dans ces dessins. Les figures humaines sont toutefois tout à fait expressives et montrent clairement les sentiments des personnages. Les thèmes des dessins sont souvent tirés des récits populaires: Samak Ayyâr, Amir Arsalan… ou des récits religieux comme le martyre de l'Imam Hossein ou l'histoire du prophète Joseph; des légendes épiques ou mythiques du *Shâhnâmeh* (Livre des Rois) ou des scènes de la vie quotidienne, comme il était à la mode vers la fin de la dynastie des Qâdjârs.

L'art des cartes de vœux de Neyshâbour est mort après le décès de Seyyed Ali Alamdâr en 1934, et il fut complètement oublié pendant plusieurs décennies, jusqu'aux voyages de Mahdi Rezâgholizâdeh, au début des années 1960, dans les villes et villages du Khorrâssân pour développer ses recherches linguistiques sur les dialectes locaux. A Gonâbâd, il découvrit alors plusieurs de ces cartes de vœux, sans trouver cependant aucune trace des tampons qui y correspondaient. Il rencontra ensuite, à Neyshâbour, M. Seyyed Hassan Alamdâr, un fils de Seyyed Ali *Naqqâsh-Bâshi*. Lorsque le fils de l'artiste comprit l'intention du chercheur, il lui dit que plusieurs tampons de ces cartes de vœux se trouvaient dans un réduit de la cuisine de la maison ancestrale. Mahdi Rezâgholizâdeh eut juste le temps d'imprimer quelques exemplaires de ces cartes pour les ramener à Téhéran.



*Le Prophète Joseph, 19×5.29 cm*

En 1966, Rezâgholizâdeh organisa une exposition de l'art graphique de l'époque qâdjâre à la Galerie d'Iran (Galerie Ghandriz).[9] Il y exposa plusieurs cartes de vœux de Seyyed Ali Alamdâr, qu'il avait imprimées et agrandies en offset. Cette exposition était donc la première occasion pour faire connaître au grand public et aux artistes, l'art original de Seyyed Ali Alamdâr.[10]

Dans le catalogue de cette exposition, Mahdi Rezâgholizâdeh avait écrit qu'il

*«Seyyed Ali* Naqqâsh-Bâshi *imprimait plusieurs dessins et motifs décoratifs sur le même papier qu'il colorait ensuite avec des couleurs ou de l'aquarelle. Il amenait ses «cartes de vœux» aux librairies de la ville quelques semaines avant la fête de Norouz.*

*Les tampons de Seyyed Ali Alamdâr ont été dispersés entre les mains de plusieurs collectionneurs. Le petit-fils de l'artiste, Seyyed Mohammad Alamdâr qui regrette beaucoup la dispersion des tampons, estime qu'il y en avait une centaine.*




*Bataille de Rostam contre le* div blanc*.*
*deux tampons, chacun de 5.31×5.21 cm*

était bien déterminé à publier un livre consacré à la vie et à l'œuvre de Seyyed Ali Alamdâr.[11] Mais finalement, il ne réalisa jamais ce projet.

Après la découverte des tampons à Neyshâbour par Mahdi Rezâgholizâdeh et la tenue de son exposition à la Galerie Ghandriz à Téhéran, les héritiers de Seyyed Ali Alamdâr vendirent les autres tampons à un antiquaire juif à Téhéran, que les revendit à son tour. Les tampons de Seyyed Ali Alamdâr ont été donc dispersés entre les mains de plusieurs collectionneurs. Le petit-fils de l'artiste, Seyyed Mohammad Alamdâr qui regrette beaucoup la dispersion des tampons, estime qu'il y en avait une centaine.

En 1967, les premières œuvres graphiques modernes, inspirées des cartes de vœux de Seyyed Ali *Naqqâsh-Bâshi*, ont été publiées dans un calendrier commandé par la Société de Pétrole Pars. Ces œuvres ont été créées par Mortezâ Momayez qui avait combiné les dessins de Seyyed Ali Alamdâr avec des motifs décoratifs traditionnels et des dessins modernes.[12] Mohammad Dja'far Mahdjoub choisit un titre pour chacun des dessins de Seyyed Ali Alamdâr, en s'inspirant des légendes et des récits anciens.[13] Ces dernières années, ces dessins ont été également utilisés pour des cartes postales[14] et pour la couverture de magazines.[15]

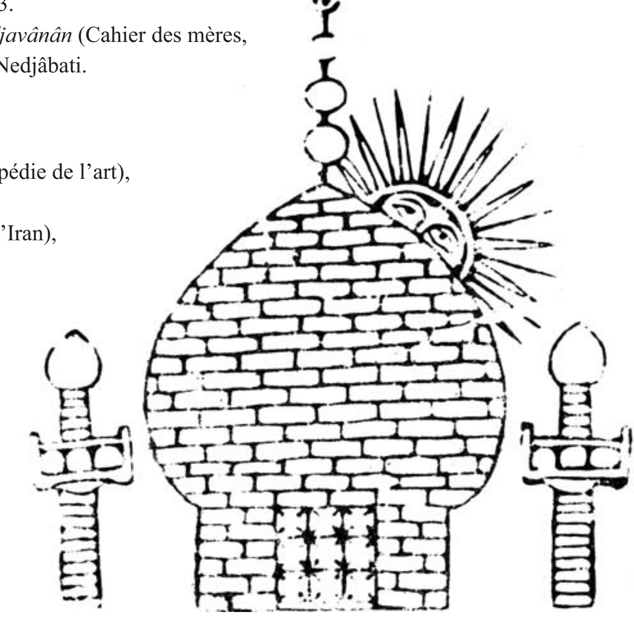
Comme la plupart des artistes populaires de la fin de la dynastie des Qâdjârs, Seyyed Ali *Naqqâsh-Bâshi* n'a jamais eu de soutien matériel lui permettant de développer son travail. Comme tous les artistes populaires de son époque, il a travaillé dans l'anonymat, et nous n'avons aujourd'hui que des informations éparses sur son œuvre. ■

*Comme la plupart des artistes populaires de la fin de la dynastie des Qâdjârs, Seyyed Ali* Naqqâsh-Bâshi *n'a jamais eu de soutien matériel lui permettant de développer son travail. Comme tous les artistes populaires de son époque, il a travaillé dans l'anonymat, et nous n'avons aujourd'hui que des informations éparses sur son œuvre.*

* *Je tiens à remercier infiniment MM. Manoutchehr Anvar, Rouyine Pâkbâz, Mahdi Rezâgholizâdeh, Seyyed Mohammad Alamdâr et Farshid Mesghâli pour leur aimable et sincère contribution à la collecte d'informations et de documents.*
*Cet article a été publié en persan sous le titre ''Eydi,eydi, eydisâzi'' (Voeux, voeux, cartes de voeux) in* Farhang-e Mardom*, Nº.21 et 22, 6e année, printemps - été 1386 (2007).*
** *Membre du comité directeur de l'Association des Illustrateurs d'Iran.*
1. Seyyed Ali Alamdâr (1859-1934) fut un élève du peintre Mollâ Mohammad *Naqqâsh*. Outre ses «cartes de vœux», Seyyed Ali Alamdâr nous a laissé de nombreuses peintures sur vitre, de peintures sur mosaïques et des travaux de plâtre.
2. Ces bannières de bois avaient souvent une forme conique. Le bois était couvert d'une pâte de sciure de bois et de colle végétale. La bannière était ensuite enveloppée par le tissu en coton, avant que l'on couvre de nouveau par une pâte de plâtre et de colle végétale. La bannière était enfin colorée et décorée par des poèmes religieux, des hadiths du prophète Mohammad, des icônes propres au deuil de l'Imam Hossein ou des motifs végétaux. Ces bannières étaient utilisées dans des villes et des villages de la province du Khorrâssân, surtout à Neyshâbour, pour les cérémonies de deuil. Aujourd'hui, les membres de la famille Alamdâr sont les derniers artisans à fabriquer ces bannières anciennes.
3. Manoutchehr Anvar, écrivain et traducteur, fut l'éditeur des articles d'art et d'artisanat de l'Encyclopédie Mossâheb. Il proposa une entrée pour les «cartes de vœux» de Seyyed Ali Alamdâr, et y consacra un article de 44 lignes, ce qui semble un peu trop détaillé pour une encyclopédie en deux volumes. Son article reste toutefois le texte le plus complet consacré à cette activité artisanale.
4. *Dâyera-tol-Ma'âref-e Fârsi*, pp. 1789-1790.
5. *Târikh-e Adabiyât-e Koudakân-e Irân*, vol. IV, pp. 687-689.
6. *Dâyera-tol-Ma'âref-e Fârsi*,, Ibid.
7. *L'Histoire de la littérature enfantine en Iran*, Ibid.
8. Entretien avec M. Seyyed Mohammad Alamdâr, hiver 2007.
9. La Galerie Ghandriz avait été inaugurée à Téhéran en 1964 avec une exposition des œuvres de Ghandriz, de Mortezâ Momayez, de Sirous Malek, de Farshid Mesghâli… Grâce aux efforts de M. Djoudat, cette galerie est devenue plus tard un centre culturel de renom. Pendant treize ans, des œuvres de peintres, de graphistes, de photographes et de sculpteurs modernes étaient régulièrement exposées dans ce centre. La Galerie Ghandriz était également active dans le domaine de la publication avec la traduction et la publication d'ouvrages d'arts et d'architecture. Baptisée la Galerie d'Iran, elle a pris le nom du peintre Ghandriz, après sa mort en 1965. (*Dâyerat-ol-Ma'âref-e Honar*, pp. 154-155).
10. Entretien avec Mahdi Rezâgholizâdeh, hiver 2007.
11. *Negârkhâneh-ye Irân*, pp. 15-16.
12. *Ibid.*
13. Entretien avec Manoutchehr Anvar, hiver 2007.
14. Cahier de l'histoire de la littérature enfantine en Iran, 2003.
15. Couverture de la revue *Ketâb-e Mâdar, Koudakân va Nodjavânân* (Cahier des mères, des enfants et des adolescents), n° 79, dessinée par Massoud Nedjâbati.

Sources :

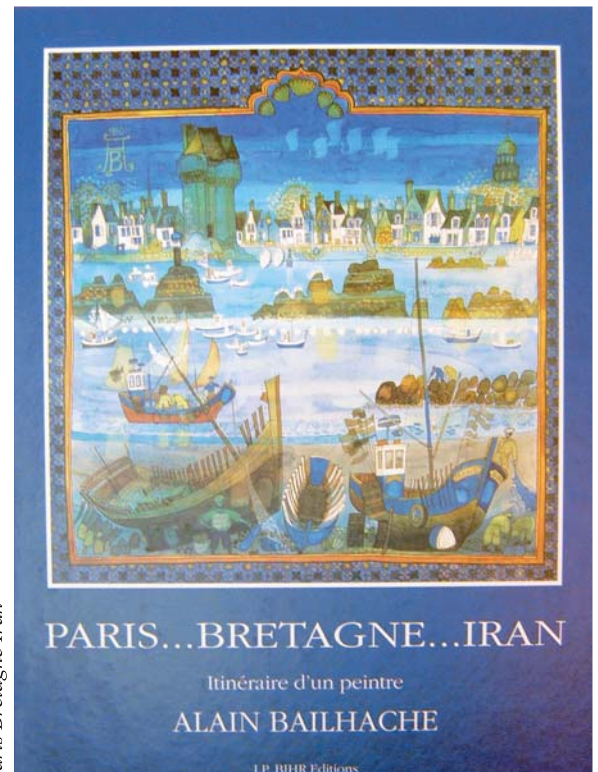

1- Pâkbâz, Rouyine, *Dâyerat-ol-Ma'âref-e Honar* (L'Encyclopédie de l'art), Téhéran, éd. Farhang Mo'âsser, 1999.
2- Pâkbâz, Rouyine, *Negârkhâneh-ye Irân* (La Galerie d'art d'Iran), Téhéran, éd. du Ministère de l'Art et de la Culture, 1976.
3- Mohammadi, Mohammad Hâdi & Ghâ'ïni, Zohreh, *Târikh-e Adabiyât-e Koudakân-e Irân* (Histoire de la littérature enfantine en Iran), vol IV, Téhéran, éd. Tchistâ, 2001.
4- Mossâheb, *Dâyera-tol-Ma'âref-e Fârsi* (L'Encyclopédie Persane), Téhéran, éd. Ketâbhâ-ye Djibi, 1977.
*5- Ketâb-e Mâh-e Koudakân va Nodjavânân* (Le Cahier mensuel des enfants et des adolescents), 7ème année, n° 7, 21/05/2004.
6- Entretien avec M. Manoutchehr Anvar, hiver 2007.
7- Entretien avec M. Mahdi Rezâgholizâdeh, hiver 2007.
8- Entretien avec M. Seyyed Mohammad Alamdâr, hiver 2007.

# D'Ispahan à Saint-Malo
# Alain Bailhache, peintre de la mer et illustrateur de livres pour enfants

Mireille FERREIRA

C'est par son album d'aquarelles *Ispahan, sous les voiles du désir*, que nous avons découvert les œuvres d'Alain Bailhache. Ce véritable "guide artistique" mettait en évidence la beauté de la ville d'Ispahan et de son bazar et éclairait d'un jour nouveau les caravansérails et les passages marchands que nous avions visités maintes fois. Nous avons voulu connaître l'auteur de ces beaux dessins orientalistes dont la finesse et la justesse du trait à l'encre s'associaient si bien à la légèreté des tons de l'aquarelle.




*Paris Bretagne Iran*

Lorsque nous l'avons rencontré dans sa résidence d'hiver de Chatenay-Malabry en région parisienne, il a longuement évoqué les moments exquis passés en compagnie des marchands du Bâzâr-e Meskari d'Ispahan. Intrigués par ce *farangui* qui leur parlait de la beauté des lieux en s'exprimant dans leur langue, ils l'entouraient de mille attentions, lui proposaient d'accepter quelque tabouret supplémentaire tandis qu'il s'installait pour peindre ou encore un verre de thé, servi sur les immenses plateaux qui circulent en permanence d'une échoppe à l'autre.

Alain Bailhache est né en France en 1937. Architecte d'intérieur diplômé de l'Ecole des Arts Décoratifs de Paris en 1960, il exerce pendant cinq ans dans une agence parisienne. La tête remplie d'envies d'Orient, il part au Liban en 1967, avec Thérèse, sa jeune épouse. Il y restera six mois. La même année, il s'installe à Téhéran pour enseigner à l'école des Arts Décoratifs (*Dâneshkadeh Honarhâ-ye Taz'ini*). De retour en France en 1979, il se fixe à Saint-Malo, en Bretagne, région d'origine de Thérèse, où il se consacre à la peinture. Il réalise des tableaux qu'il exécute à l'aquarelle ou à l'acrylique, et des aquarelles publiées en album. Chaque album représente quatre années de travail. Son parcours artistique accompli lui vaut de compter parmi la quarantaine de membres du très sélectif Institut des

Peintres de la Marine. A ce titre, il participe au Salon qui a lieu tous les deux ans au Musée de la Marine à Paris. Depuis 1970, il se consacre également à l'illustration de livres pour enfants dont il lui arrive d'écrire aussi les textes.

**Peintre de la mer**

A Saint-Malo, célèbre port breton qui fut longtemps la ville des corsaires et autres aventuriers de la mer, il exécute sur le motif des peintures de marine ou des paysages bretons. Son épouse lui sert fréquemment de modèle. Ses toiles font l'objet d'une exposition permanente à la *Galerie-librairie du Môle*. Son atelier est installé à Dinard, jolie ville bretonne toute proche. C'est là qu'il réalise ses illustrations de grandes dimensions pour livres d'enfants. Quand l'hiver vide la côte bretonne de ses touristes, il préfère s'installer en région parisienne, plus riche en événements à cette saison. Il peint les illustrations de petite dimension de ses livres pour enfants dans son atelier de Chatenay Malabry. Cette proximité de Paris lui permet quelques escapades d'où il rapporte ses dessins des quartiers anciens, des monuments ou des parcs de la capitale. Quand l'air du grand large lui manque, il retourne volontiers installer son chevalet pour quelques jours sur une plage bretonne.

C'est en Bretagne qu'une grande partie de ses œuvres prend racine. Deux de ses albums ont été consacrés à deux grands personnages nés à Saint-Malo à la fin du XVIIIe siècle, François René de Chateaubriand, l'un des plus illustres écrivains français, et Félicité de Lamennais, écrivain et penseur. Dans *L'épopée des Malouinières*, Alain Bailhache illustre quelques-unes de ces belles demeures qui furent construites entre 1650 et 1730 autour de Saint-Malo par les armateurs insatisfaits de l'espace exigu de la ville "intra-muros". Les armateurs restaient ainsi à l'abri des remparts de la ville. En cas de visite impromptue des Anglais, ils y détournaient leurs bateaux revenus des Indes afin de les vider discrètement d'un contenu précieux, avant l'arrivée des percepteurs d'impôts du Roi.

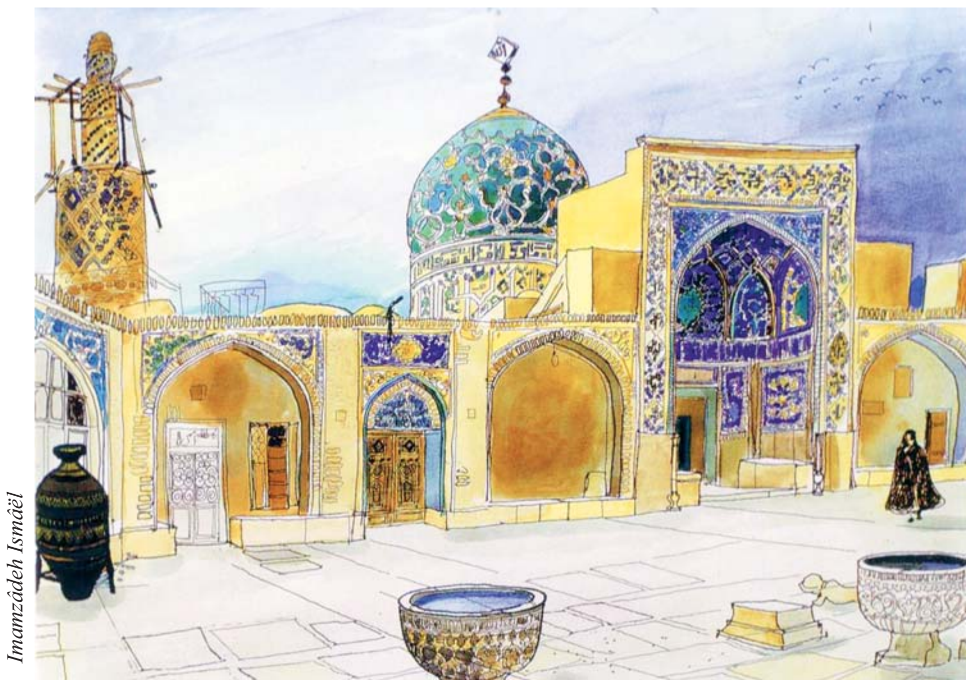


*Alain Bailhache*

Ce va et vient entre ces deux régions et l'attachement d'Alain Bailhache à l'Orient sont illustrés par son album d'aquarelles intitulé *Paris-Bretagne-Iran,* reproduisant des marines, des vues de Paris et de la côte bretonne, ainsi qu'une sélection de toiles peintes au cours de ses voyages en Iran, au Liban et au Maroc. Dans ce splendide ouvrage, Alain Bailhache livre au lecteur:

Son appartenance à deux mondes: *"Le fatalisme oriental se taille un compromis avec le volontarisme occidental. Cette phrase qu'un journaliste d'Ouest France a écrite à propos d'une de mes expositions à Saint-Malo, résume bien en moi cette pensée que j'ai en permanence et qui me guide pour peindre.*

*La tête remplie d'envies d'Orient, il part au Liban en 1967, avec Thérèse, sa jeune épouse. Il y restera six mois. La même année, il s'installe à Téhéran pour enseigner à l'école des Arts Décoratifs (*Dâneshkadeh Honarhâ-ye Taz'ini*). De retour en France en 1979, il se fixe à Saint-Malo, en Bretagne, région d'origine de Thérèse, où il se consacre à la peinture.*



*Imamzâdeh Ismâël*

*"Quand je dessine une coque de bateau, j'en vois la beauté des courbes, l'apothéose d'une élégance et d'une rigueur".*

*Ce va et vient entre ces deux régions et l'attachement d'Alain Bailhache à l'Orient sont illustrés par son album d'aquarelles intitulé* Paris-Bretagne-Iran*, reproduisant des marines, des vues de Paris et de la côte bretonne, ainsi qu'une sélection de toiles peintes au cours de ses voyages en Iran, au Liban et au Maroc.*

*Elle me suit en Orient comme en Occident".*

Ses rapports à l'objet peint:

*"Quand je dessine une coque de bateau, j'en vois la beauté des courbes, l'apothéose d'une élégance et d'une rigueur".*

Sa technique de composition:

*"Je sors de la station de métro Champ de Mars-Tour Eiffel et je traverse le boulevard pour m'installer côté Seine sur un escalier, un socle de pierre servant de support. Je tire une grande feuille arche 77 x 57 que l'on nomme format "Jésus".*

*En regardant le motif qui est à environ 200 mètres de là, je suis encore écrasé par l'immensité de métal. Mais un angle d'immeuble genre Haussmann, sur la droite, apporte un premier plan de qualité qui contrebalance, à gauche, un des innombrables platanes de la capitale. Et en avant pour le départ…*

*Exclu de mettre la totalité de la tour, par contre, les arches des piliers, en plein cintre, élégants et décoratifs, attirent très vite mon attention et un crayon indispensable me sert à tracer les repères de cette épure en noir et blanc: premier étage, deuxième étage, puis le haut de l'immeuble à droite et l'arbre à gauche. Tout un travail de traits fins s'accomplit dans le bruit de la circulation du boulevard parisien.*

*Et, peu à peu, ainsi, le dessin avance, tout s'échafaude, j'attaque l'immeuble à droite à gros traits, par contraste avec les traits fins pour la tour. Ensuite, le dessin de l'arbre en premier plan donne l'échelle de l'immensité aérienne de la tour. Peu à peu, le dessin s'installe, la perspective s'accomplit et les faîtes des étages donnent relief au prisme que constitue l'édifice. L'ornementation de l'époque ajoute à la rigueur toute la grâce du travail du métal. On comprend mal aujourd'hui que l'on ait pu dire «l'odieuse colonne de tôle boulonnée» Par comparaison avec la rigueur glacée des édifices de verre de la Défense ou de*

*Montparnasse, l'aspect de la Tour Eiffel garde un côté manuel dans cette immensité technique.*"

### La passion de l'Iran

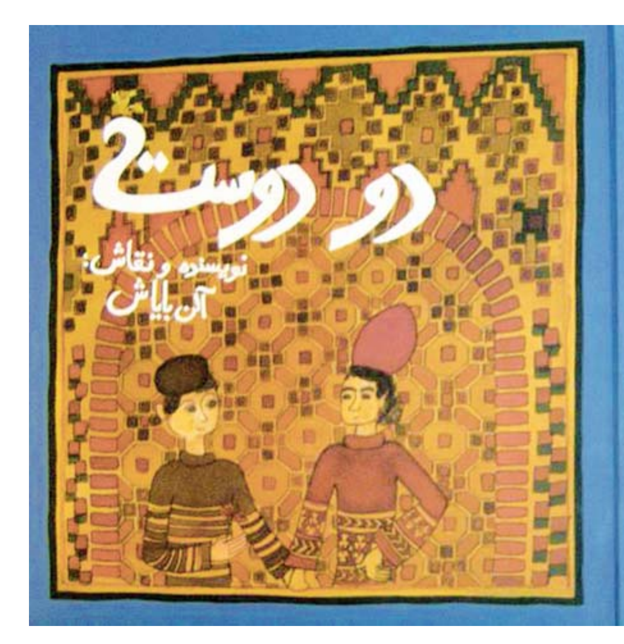
Les aquarelles d'Ispahan ne sont qu'une illustration des liens qu'Alain Bailhache a tissés avec l'Iran, pays qui l'a définitivement conquis et dont, comme il le dit lui-même, il se fait l'avocat en toutes occasions. En Iran, parallèlement à ses activités d'enseignant, Alain Bailhache peignait de nombreuses aquarelles au cours de ses voyages à travers le pays. Elles étaient exposées dans la galerie permanente des Beaux Arts (*Honarhâ-ye Zibâh*) du très chic hôtel Hilton au nord de Téhéran, devenu depuis l'hôtel Esteghlâl (Hôtel de l'Indépendance). Des ventes étaient régulièrement organisées à l'IFRI (Institut Français de Recherche en Iran), au centre culturel d'Allemagne ou encore à l'Ecole française. A Ispahan, Mortezâ Berkhadi, un de ses anciens élèves, continue d'exposer ses toiles dans sa *Galerie Classique* près du grand hôtel Abbâssi.



*Saint-Malo orientalisé*

### Illustrateur d'ouvrages pour enfants

A ce jour, Alain Bailhache a édité plus d'une vingtaine de livres pour enfants. Son premier ouvrage, intitulé *Bâbâ Barfi* (Le Père de neige) a été publié à Téhéran en 1971. Plusieurs fois réédité, il a été tiré à 300 000 exemplaires. Entre 1972 et 1975, il réalise l'architecture et la







*Les deux amis*

Do Doust *met en scène deux jeunes garçons, l'un iranien et l'autre français, où chacun découvre le pays de l'autre. Les paysages de Bretagne et la musique occidentale font écho à la musique et aux paysages iraniens.*

décoration de deux bibliothèques pour enfants, l'une située à Karaj, dans la banlieue ouest, l'autre dans le sud de Téhéran, matérialisant ainsi l'intérêt qu'il porte à la littérature enfantine.

*Les trois cheveux d'or* (Seh tâ mou-ye talâ'i), publié à Téhéran en 2000, est un conte persan, dans la plus pure tradition des contes de fées. Il met en scène un roi qui se perd dans la forêt alors qu'il est à la chasse. Hébergé dans l'étable d'une famille de paysans la nuit même où la femme de la maison met au monde un garçon, il entend les fées prédire que cet enfant épousera la fille du roi. De retour chez lui, il apprend que sa femme a mis au monde une petite fille. Il fera tout pour empêcher que la prophétie des fées se réalise. Il essaiera en vain de faire tuer le garçon puis lui confiera une mission quasiment impossible à réaliser, mais le garçon, aidé par les fées, saura surmonter toutes les difficultés pour la mener à bien. Puis il épousera la fille du roi.



*Le bazar d'Ispahan*

L'album intitulé *Do Doust* (Les deux amis), dont il a créé illustrations et textes manuscrits en français et en persan, a été présenté lors de séances de dédicace, à la Foire internationale du livre de Téhéran au printemps dernier. Publié en 2007 par Kânoun, premier éditeur d'Etat de livres pour enfants, cet ouvrage est emblématique des relations que l'auteur entretient avec l'Iran. Il met en scène deux jeunes garçons, l'un iranien et l'autre français, où chacun découvre le pays de l'autre. Les paysages de Bretagne et la musique occidentale font écho à la musique et aux paysages iraniens. Ce récit fut inspiré à leur auteur par un voyage entrepris il y a trente ans à travers l'Iran avec un ami de Téhéran. Initialement édité en 3 000 exemplaires, il vient de faire récemment l'objet d'une réédition.

Toujours actif et curieux, Alain Bailhache prévoit, pour les mois à venir, de participer au Salon de la Marine 2009-2010 à Paris et d'effectuer son voyage annuel en Iran, d'où il espère rapporter encore quelques aquarelles inédites des déserts iraniens. ■




*Signature d'Alain Bailhache*

**Liste des publications d'Alain Bailhache:**

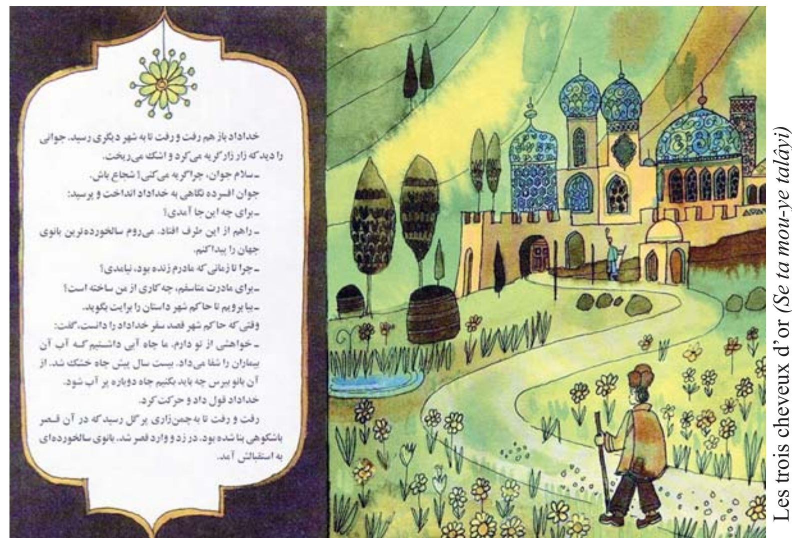
***Ouvrages édités en France:***

1995 *Paris-Bretagne-Iran, itinéraire d'un peintre* – J.P. Bihr Editions

1998 *Chateaubriand, Terres et demeures d'Outre-temps*. Texte Bernard Heudré (historien). 60 illustrations - J.P. BIHR Editions

2001 *Félicité de Lamennais*. 50 illustrations - J.P. BIHR Editions

2007 *L'épopée des Malouinières, au pays de Saint Malo, Comme un rêve de pierres, ils bâtirent ces demeures* – Texte de Gilles Foucqueron, illustré par A. Bailhache – Editions Cristel




Les trois cheveux d'or (*Se ta mou-ye talâyi*)

***Ouvrage édité en Iran:***

1996 *Ispahan, l'espace voilé du désir* – Editions Fareng Sara Yassavoli - Téhéran

***Contes illustrés pour enfants, édités en Iran :***

Aux Editions du Kânoun à Téhéran (Editeur d'Etat) :

*Le père de neige* (Bâbâ Barfî) – *Le berger de la mer* (Tchoupân-e daryâ'i) – *L'Espoir du chardonneret* (Arezouyi sohreh) - *La goutte de rosée* (Bârân-e Shabnam)– *La petite fille et la fleur de narcisse* (Dokhtar va gol-e nargues) - *L'Etoile* (Setâreh) - *Les deux amis* (Do Doust)

Aux Editions Shabaviz (Editeur privé):

*Le jeu d'Echecs* (Dânâyé dânayân) – *La petite gazelle* (Ahou koutchoulou) - *Le batelier d'Anâhid* (Kashtirân-e ânâhid) - *Les trois cheveux d'or* (Seh tâ mou-ye talâ'i) – *Vert et noir* (Sabz va siâh) – *Le page du marchand* (Qolâm-e bâzârgan) – *L'eau de source de vie* (Ab-e hayat) – *La forêt* (Djangal) – *Le chat* (Gorbeh)– *Le meunier et la sirène* (Asiâbân va dokhtar-e daryâ)– *La huppe* (Poupou)– *Le lièvre et le loup* (Khargoush va gorg)– *Le hibou* (Joqd) - *L'histoire du désert* (Dâstân-e kavir) - *La montagne de glace* (Kouh-e yakhi).

**Expositions des œuvres d'Alain Bailhache:**

1968 Galerie Seyhoun à Téhéran
1971-79 Institut français de Téhéran
1972-78 Hôtel Hilton à Téhéran
1980-84 Hôtel Méridien à Paris
1982 Centre culturel "Les Fontaines" à Chantilly
Depuis 1978 Librairie du Môle à Saint-Malo – 12 rue de Dinan – Exposition permanente
1982 & 1984 Rabat au Maroc
1987 Grand prix du concours de peinture de la ville de Dinan
Depuis 1988 Exposition bisannuelle du Salon de la Marine à Paris
1989 Premier prix au 40$^{e}$ salon national des Armées à l'Orangerie du Palais du Luxembourg à Paris
1989 Université d'Architecture de Téhéran et Beaux-Arts d'Ispahan
1990 Galerie des Orfèvres à Paris
1991-1993 Médaille d'or pour des illustrations de livres pour enfants - Téhéran
1993 Galerie Classique à Ispahan
2002 Galerie Rochebonne à Paris
2005 Centre culturel d'Iran, rue Jean Bart à Paris

# Le doute méthodique de Descartes
## garant de la véracité épistémique

Mohammad-Javad MOHAMMADI
Université de Téhéran

Descartes a explicitement annoncé sa volonté de fonder sa philosophie sur une base solide et inébranlable: "*[...] tout mon dessein ne tendait qu'à m'assurer et à rejeter la terre mouvante et le sable pour trouver le roc ou l'argile.*"[1]

Dès lors, l'acte fondateur de la philosophie cartésienne devient le doute, mais un doute métaphysique à valeur méthodique et épistémique. Un doute épistémique est pour Descartes une condition pour obtenir une connaissance certaine. Pour atteindre la connaissance indubitable, il faut selon Descartes se défaire pour une fois de toutes ses connaissances antérieures. Le philosophe décide de faire porter son doute sur tout:

"*Je désirais vaquer seulement à la recherche de la vérité, je pensais qu'il fallait [...] que je rejetasse comme absolument faux tout ce en quoi je pourrais imaginer le moindre doute, afin de voir s'il ne resterait point après cela quelque chose en ma créance qui fut entièrement indubitable.*"[2]

Il commence d'abord par le corps humain et l'illusion que peuvent nous donner les sens. Descartes doute donc avant tout de la réalité des choses sensibles. Personne ne conteste le fait que la vue, le toucher, l'ouïe, l'odorat, et le goût ne soient pas fiables et qu'ils puissent nous tromper: "*Ainsi, à cause que nos sens nous trompent quelquefois, je voulus supposer qu'il n'y avait aucune chose qui fût telle qu'ils nous la font imaginer.*"[3]

Nous n'avons de contact avec les objets extérieurs à notre esprit qu'à travers nos sens. Le monde qui nous entoure se réduit alors à nos sensations. Or les sens ne reflètent pas toujours la réalité, nous en avons suffisamment l'expérience. Néanmoins, si les objets sensibles ne sont pas réels, "*ils ne peuvent être formés qu'à la ressemblance de quelque chose de réel et de véritable.*"[4] Descartes en vient alors à la considération des nombres et des figures, en un mot, des réalités mathématiques. Or, Descartes met les raisonnements mathématiques sur le même plan que le rêve.

Dans l'état de rêve, nous prenons tout un monde imaginaire pour le monde réel. En évoquant l'idée du rêve, Descartes met en cause même les certitudes mathématiques. Qu'est-ce qui peut nous assurer que tout ce qui nous entoure comme réalité physique ou mathématique, ne soit pas un rêve?

"*[...] et enfin, considérant que toutes les mêmes pensées que nous avons étant éveillés nous peuvent aussi venir quand nous dormons, sans qu'il y en ait aucune pour lors qui soit vraie, je me résolus de feindre que toutes les choses qui m'étaient jamais entrées en l'esprit n'étaient non plus vraies que les illusions de mes songes.*"[5]

Descartes invoque également une raison générale à savoir le fait que les hommes se trompent aussi dans leur raisonnement mathématique:

"*Et parce qu'il y a des hommes qui se méprennent en raisonnant, même touchant les plus simples matières de géométrie, et y font des paralogismes, jugeant que j'étais sujet à faillir autant qu'aucun autre.*"[6]

Dans la "méditation quatrième" des *Méditations*

*métaphysiques*, il porte encore plus loin son analyse et envisage la possibilité d'un Dieu trompeur. Il suppose également à la fin de la *méditation première* l'hypothèse d'un mauvais génie qui aurait employé sa ruse pour nous tromper:

"*Je supposerai donc qu'il y a, non point un vrai Dieu, qui est la souveraine source de vérité, mais un certain mauvais génie, non moins rusé et trompeur que puissant qui a employé toute son industrie à me tromper. Je penserai que le ciel, l'air, la terre, les couleurs, les figures, les sons et toutes les choses extérieures que nous voyons, ne sont que des illusions et tromperies, dont il se sert pour surprendre ma crédulité. Je me considérerai moi-même comme n'ayant point de mains, point d'yeux, point de chair, point de sang, comme n'ayant aucuns sens, mais croyant faussement avoir toutes ces choses.*"[7]

Descartes ne croit pas réellement en l'existence d'un malin génie mais pose cette hypothèse comme un moyen de douter. Le doute hyperbolique cartésien n'est pas de nature sceptique mais de nature méthodique et veut la suspension volontaire de tout jugement, l'élimination de toute connaissance probable, afin de préparer les voies de la certitude:

"*Je demeurerai obstinément attaché à cette pensée; et si, par ce moyen, il n'est pas en mon pouvoir de parvenir à la connaissance d'aucune vérité, à tout le moins il est en ma puissance de suspendre mon jugement. C'est pourquoi je prendrai garde soigneusement de ne point recevoir en ma croyance aucune fausseté, et préparerai si bien mon esprit à toutes les ruses de ce grand trompeur, que, pour puissant et rusé qu'il soit, il ne pourra jamais rien imposer. Mais ce dessein est pénible et laborieux, et une certaine paresse m'entraîne insensiblement dans le train de ma vie ordinaire. Et tout de même qu'un esclave qui jouissait dans le sommeil d'une liberté imaginaire, lorsqu'il commence à soupçonner que sa liberté n'est qu'un songe.*"[8]



*René Descartes*

Frans Hals

*Le doute hyperbolique cartésien n'est pas de nature sceptique mais de nature méthodique et veut la suspension volontaire de tout jugement, l'élimination de toute connaissance probable, afin de préparer les voies de la certitude.*

Enfin, Descartes arrive à une certitude inébranlable. En effet, si on peut douter de ce que les cinq sens nous transmettent, des raisonnements mathématiques, de nos rêves, nos pensées et nos préjugés, il y une seule chose dont ne peut en aucune manière douter: que l'on est en train de douter. Au moment où je doute de tout, je suis assuré de la pensée qui doute. C'est le fameux *Je pense donc je suis* du *Discours de la méthode*, le *cogito ergo sum* des *Principes*:

"*Mais aussitôt après je pris garde que, pendant que je voulais ainsi penser que*

Je pense donc je suis *devient ainsi le premier principe de la pensée cartésienne car la certitude fondamentale dont on ne puisse douter, c'est le moi doutant. La pensée qui se déploie en doutant, se prouve son existence.*

*Pour affirmer son Je pense donc je suis, Descartes n'a pas besoin de prouver l'existence du corps car il sépare le corps et la pensée. C'est l'âme qui pense et non pas le corps, car la notion que j'appréhende de moi, à travers le cogito, n'emprunte rien aux attributs du corps tels la figure et l'étendue.*

*tout était faux, il fallait nécessairement que moi qui le pensais fusse quelque chose; et remarquant que cette vérité, je pense, donc je suis, était si ferme et si assurée, que toutes les plus extravagantes suppositions des sceptiques n'étaient pas capables de l'ébranler, je jugeai que je pouvais la recevoir sans scrupule pour le premier principe de la philosophie que je cherchais*."[9]

*Je pense donc je suis* devient ainsi le premier principe de la pensée cartésienne car la certitude fondamentale dont on ne puisse douter, c'est le moi doutant. La pensée qui se déploie en doutant, se prouve son existence.

S'il ne reste rien de certain parmi les connaissances que je tenais pour certaines, si ma croyance en mon corps, en mes sens, et en mes certitudes mathématiques, est tombée sous le coup du doute, et enfin si un malin génie agit sur le contenu de mes pensées, en les rendant fausses, le fait qu'ils *m*'apparaissent douteux, à *moi*, en tant qu'une *chose pensante* est indubitable:

"*Je suppose donc que toutes les choses que je vois sont fausses; je me persuade que rien n'a jamais été de tout ce que ma mémoire remplie de mensonges me représente; je pense n'avoir aucun sens; je crois que le corps, la figure, l'étendue, le mouvement et le lieu ne sont que des fictions de mon esprit. Qu'est-ce donc qui pourra être estimé véritable? Peut-être rien autre chose, sinon qu'il n'y a rien au monde de certain. Mais que sais-je s'il n'y a point quelque autre chose différente de celles que je viens de juger incertaines, de laquelle on ne puisse avoir le moindre doute? N'y a-t-il point quelque Dieu ou quelque autre puissance, qui me met en l'esprit ces pensées? Cela n'est pas nécessaire; car peut-être, que je suis capable de les produire de moi-même. Moi donc à tout le moins ne suis-je pas quelque chose? Mais j'ai déjà nié que j'eusse aucun sens, ni aucun corps; j'hésite néanmoins: car que s'ensuit-il de là? Suis-je tellement dépendant du corps et des sens, que je ne puisse être sans eux? Mais je me suis persuadé qu'il n'y avait rien du tout dans le monde, qu'il n'y avait aucun ciel, aucune terre, aucun esprit, ni aucun corps; ne me suis-je donc pas persuadé que je n'étais point? Non certes, j'étais sans doute, si je me suis persuadé, ou seulement si j'ai pensé quelque chose. Mais il y a un je ne sais quel trompeur très puissant et très rusé qui emploie toute son industrie à me tromper toujours. Il n'y a donc point de doute que je suis, s'il me trompe; et qu'il me trompe tant qu'il voudra, il ne saura jamais faire que je ne sois rien, tant que je penserai être quelque chose. De sorte qu'après y avoir bien pensé, et avoir soigneusement examiné toutes choses: enfin il faut conclure, et tenir pour constant, que cette proposition, je suis, j'existe, est nécessairement vraie, toutes les fois que je la prononce, ou que je la conçois en mon esprit.*"[10]

Néanmoins, ce que le cogito de Descartes prouve comme la première évidence n'est pas un moi corporel et matériel mais un moi immatériel et pensant.

Pour affirmer son *Je pense donc je suis*, Descartes n'a pas besoin de prouver l'existence du corps car il sépare le corps et la pensée. C'est l'âme qui pense et non pas le corps, car la notion que j'appréhende de moi, à travers le cogito, n'emprunte rien aux attributs du corps tels la figure et l'étendue. "*C'est l'âme qui sent et non le corps* dit-il dans son *Dioptrique*, et encore, *ce n'est point l'œil qui se voit lui-même ni le miroir, mais bien l'esprit, lequel seul connaît et le*

*miroir, et l'œil, et soi-même.*"[11] Le cogito cartésien annonce donc la distinction de l'âme et du corps, comme deux substances séparées:

"*Puis, examinant avec attention ce que j'étais, et voyant que je pouvais feindre que je n'avais aucun corps, et qu'il n'y avait aucun monde ni aucun lieu où je fusse; mais que je ne pouvais pas feindre pour cela que je n'étais point; et qu'au contraire de cela même que je pensais à douter de la vérité des autres choses, il suivait très évidemment et très certainement que j'étais; au lieu que si j'eusse seulement cessé de penser, encore que tout le reste de ce que j'avais jamais imaginé eût été vrai, je n'avais aucune raison de croire que j'eusse été; je connus de là que j'étais une substance dont toute l'essence ou la nature n'est que de penser, et qui pour être n'a besoin d'aucun lieu ni ne dépend d'aucune chose matérielle; en sorte que ce moi, c'est-à-dire l'âme, par laquelle je suis ce que je suis, est entièrement distincte du corps, et même qu'elle est plus aisée à connaître que lui, et qu'encore qu'il ne fût point, elle ne laisserait pas d'être tout ce qu'elle est.*"[12]

En analysant cette première certitude qu'est *Je pense donc je suis*, Descartes essaie d'obtenir le critère de la certitude. Le plus grand privilège de l'idée du moi pensant, de cette conception de l'entendement est la clarté et la distinction. Descartes fait ainsi de la clarté et distinction, les seules règles de la vérité. L'idée qui est immédiatement présente à l'esprit, qui se manifeste à lui au sein d'une intuition directe, est une idée claire. Il est intéressant que certains spécialistes de Descartes définissent, selon ce critère, la connaissance intuitive de Descartes comme "*la constatation d'une présence*"[13]. ■

---

1. Descartes, René, *Discours de la méthode*, op. Œuvre et lettres, Paris, Gallimard, 2004, p. 145.
2. *Ibid*., 147.
3. *Ibid.*
4. Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, Œuvre et lettres, Paris, Gallimard, 2004, p. 269.
5. Descartes, René, *Discours de la méthode, op. cit.*
6. *Ibid.*
7. Descartes, René, *Méditations métaphysiques*, op. cit., p. 272.
8. *Ibid.*
9. Descartes, René, *Discours de la méthode, op. cit*., 147.
10. Descartes, René, *Méditations métaphysiques, op. cit*., 274.
11. Descartes, René, *Méditations métaphysiques, Objections et réponses, op. cit*., p. 810.
12. Descartes, René, *Discours de la méthode, op. cit*., p. 148.
13. Guenancia, Pierre, *Lire Descartes*, Gallimard, 2000, p. 154.

*Le plus grand privilège de l'idée du moi pensant, de cette conception de l'entendement est la clarté et la distinction. Descartes fait ainsi de la clarté et distinction, les seules règles de la vérité.*



Cogito ergo sum, *sculpture de Pepe Antonio*

Artline.ro

# Une histoire de la modernité (II)

Rouhollah HOSSEINI
Université de Téhéran

**Le procès de désacralisation occidentale**

La séparation de l'homme d'avec la nature, du sujet d'avec l'objet, culmine dans la rupture de l'unité du ciel et de la terre. Cette rupture, quoique lente, paraît inévitable. Compte tenu de la distance qu'a prise l'homme avec la nature, à savoir le monde, ainsi que de l'ouverture de l'espace sur l'infini, l'homme a vu disparaître peu à peu de son horizon la présence autrefois sensible du divin; il est désormais «*(…) de moins en moins absorbé dans la contemplation d'un être de plus en plus caché*»[1]. L'Occidental vit en ce sens un moment crucial, où «*(…) le Dieu chrétien commence à délaisser le monde, où l'homme devient solitaire (…)*»[2], déclare Lukacs. Ce dernier ajoute également que le roman est la forme littéraire caractéristique de ce monde «désenchanté», pour reprendre le mot de Weber, le même monde qui naît, précise le philosophe hongrois, avec le *Don Quichotte* de Cervantès. Ce premier roman (moderne) de la littérature universelle est en effet le reflet d'«*une grande différence entre le moi et le monde, d'une non-adéquation entre l'âme et l'action*»[3]. Dieu se retire ainsi du monde pour sombrer dans un profond silence, délaissant ce dernier «*(…) à l'immanence de son propre non-sens*»[4].

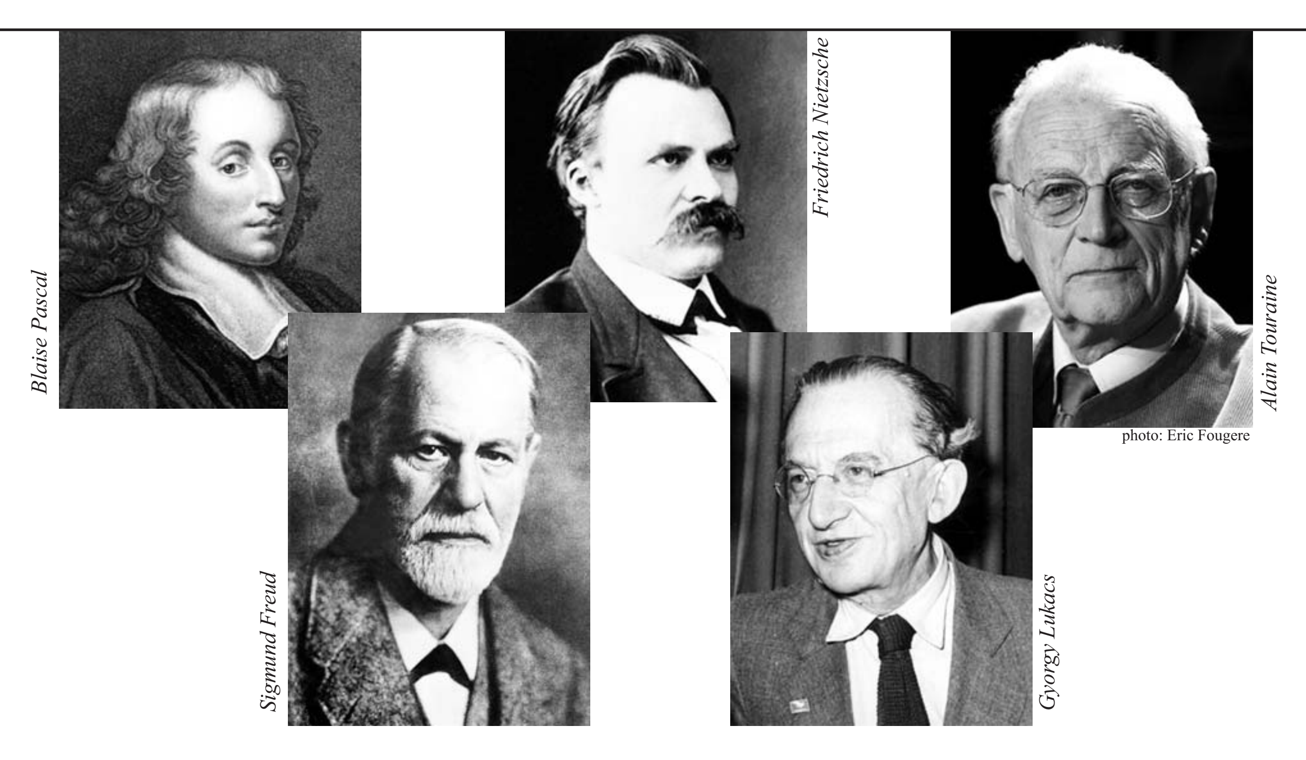
La conception janséniste du monde, en vogue à l'époque, a encore plus à nous dire sur ce point. Il s'agit de la vision du monde du croyant qui se plaint du silence d'un «Dieu caché», spectateur de son jeu tragique avec la destinée. Entre autre, Pascal fait la description la plus cruelle et la plus lucide de cette condition. Dans son chef-d'œuvre, les *Pensées,* cet écrivain français du XVIIème siècle (malgré sa qualité de scientifique) rend compte de la misère de l'homme, «*abandonné à lui-même et comme égaré dans ce coin de l'univers, sans savoir qui l'y a mis, ce qu'il y est venu faire, ce qu'il deviendra en mourant (…)*»[5]. Cette peinture de la souffrance humaine, avant même que l'auteur ne recoure à la religion chrétienne et à la figure du Christ, fait bien part de cette préoccupation essentielle inscrite dans l'époque, et qui concerne l'existence de Dieu. Cela veut dire que l'homme du XVIIème ne peut plus trouver un appui dans «*l'image fantaisiste d'un univers fini et ordonné, où sa place est marquée*»[6], qu'il se conçoit comme un «rien» dans le silence effrayant des espaces infinis. Et la tentative pascalienne à chercher «un remède», en dehors du divertissement, pour fuir ce malheur n'est pas garantie. Angoissé par la marche rapide du rationalisme qui se prépare à créer un monde sans Dieu, Pascal ne saurait proposer en effet d'autre argument en dehors de son célèbre pari pour prouver l'existence de ce dernier: «*Pesons le gain et la perte en prenant le parti de croire que Dieu est. Si vous gagnez, vous gagnez tout si vous perdez, vous ne perdez rien.*»[7].

La question se posera d'une manière plus radicale au siècle des Lumières: Dieu se trouve accusé d'avoir mal gouverné le monde en autorisant le mal, alors que sa toute puissance aurait dû le rendre inexistant. La raison des Lumières ne parvient pas en effet à concilier l'existence du mal avec l'idée d'un Dieu tout puissant.

Par la suite, le XVIIIème siècle deviendra le témoin d'un événement majeur en Occident; le Dieu chrétien sera privé de ses institutions religieuses telles que l'Eglise: nous assistons à la naissance de la laïcité.[8] Celle-ci est en effet le résultat d'une disposition de l'esprit, d'un rationalisme qui veut mettre toute sa confiance dans l'homme, en se limitant, pour ce faire, à sa condition terrestre. Il voit par ailleurs, dans l'ignorance, l'origine d'une grande partie des maux humains, et cette ignorance est vue notamment du côté des croyances et des traditions. La raison des Lumières se donne ainsi comme raison critique, en rejetant les croyances et les traditions, accusées d'être irrationnelles. Celles-ci sont d'ailleurs qualifiées de «religieuses». C'est donc à la religion que s'adresseront les critiques les plus nombreuses et les plus sévères. La philosophie des Lumières fait en effet le procès d'une société traditionnelle, où l'homme est soumis à des forces impersonnelles, à un destin sur lequel il n'a pas de prise. Kant parle à ce propos comme un «état de minorité»: «*Les lumières se définissent comme la sortie de l'homme hors de l'état de minorité, où il se maintient par sa propre faute. La minorité est l'incapacité de se servir de son entendement sans être dirigé par un autre. (...)* Sapere aude*! (Ose savoir!) Aie le courage de te servir de ton propre entendement! Voilà la devise des Lumières*»[9].

L'accès à l'autonomie par rapport à toute autorité extérieure, voilà le premier trait constitutif de la pensée des Lumières.

*Le XVIIIème siècle deviendra le témoin d'un événement majeur en Occident; le Dieu chrétien sera privé de ses institutions religieuses telles que l'Eglise: nous assistons à la naissance de la laïcité.*



*Blaise Pascal*

*Friedrich Nietzsche*

*Alain Touraine*

photo: Eric Fougere

*Sigmund Freud*

*Gyorgy Lukacs*

Dans cette optique l'homme est supposé choisir librement et décider par lui-même, au détriment de tout ce qui lui vient de l'extérieur. Toute autorité doit être naturelle et non surnaturelle. «*Plus aucun dogme ni aucune institution n'est sacré.*»[10] C'est en ce sens que les Lumières contribuent au processus de «désenchantement» du monde. Cette émancipation progressive de l'homme à l'égard des acquis de la tradition inscrits dans la religion, constitue le principal déterminant du procès de modernité.

L'esprit moderne, dit Touraine, se définit avant tout par sa lutte contre la religion[11], identifiée au passé, aux traditions et à «l'obscurantisme» dans l'optique des Lumières. C'est en ce sens d'ailleurs que ce critique et sociologue français considère comme moderne l'œuvre de Nietzsche et de Freud, car ces deux penseurs, reconnus habituellement comme antimodernes, poussent à l'extrême le combat contre la religion et plus précisément contre le christianisme. «*La modernité, précise-t-il dans son ouvrage majeur,* Critique de la modernité*, est l'antitradition, le renversement des conventions, des coutumes et des croyances*»[12]. Pour ce qui est du XIX[ème] siècle, le triomphe de la raison se poursuit, soit à travers la philosophie, soit à travers la pensée scientifique.

La destruction du sacré, de ses interdits et de ses rites, est pour ainsi dire un accompagnement indispensable de l'entrée dans la modernité. C'est ainsi que l'homme occidental rompt le cadre de sacralité, lequel était jusque là, pour lui, «à la fois naturel et divin». ■

---

1. Alain Touraine, *Critique de la modernité,* Paris, Ed. Fayard, 1992, p.70.
2. George Lukacs, *Théorie du roman,* trad. Jean Clairevoye, Paris, Ed. Denoël, 1968, p.99.
3. *Ibid.* p.20. Dans cet ouvrage paru pour la première fois en 1920, Lukacs distingue l'époque de Cervantès comme la «*dernière époque des aspirations occultes, réellement vécues, mais déjà privées de leur fin*». Ce livre affirme par ailleurs que le type humain le plus valable dans le monde *actuel* est l'individu complexe et problématique, lequel ne trouve à se constituer que dans le roman, «*la principale forme littéraire d'un monde dans lequel l'homme n'est ni chez soi ni tout à fait étranger*». Selon Lukacs, pour qu'il y ait roman, il faut que s'établisse une opposition radicale entre l'homme et le monde, entre l'individu et la société.
4. *Ibid.* p.99.
5. Blaise Pascal, *Pensées*, Section XI, pensée 693.
6. Emile Bréhier, *Histoire de la philosophie,* Paris, Ed. Quadrige/PUF, 2004, p.838.
7. *Pensées*, op. cit., Section III, pensée 233.
8. Il est vrai que pour l'essentiel les hommes des Lumières restent déistes, c'est-à-dire partisans de la religion naturelle. Ils s'opposent pour ainsi dire à la religion révélée, instituée dans et par l'Eglise, jusque là tenante du pouvoir temporel. Ils sont en d'autres termes pour la séparation de l'Eglise et de l'Etat.
9. Gérard Raulet, *Aufklärung, les Lumières allemands,* Paris, Ed. Flammarion, 1995, p.25. Si Kant rompt avec ce rationalisme dogmatique, pour lequel il n'y a point de savoir métaphysique, sa pensée devient malgré tout un lieu commun pour bon nombre de critiques qui cherchent à rejeter la métaphysique.
10. Tzvetan Todorov, *L'esprit des Lumières*, Paris, Ed. Robert Laffont, 2006, pp.10-11.
11. Cf. *Critique de la modernité*, op.cit. p.248
12. *Ibid.* p.238. On pourrait dire qu'il y avait au XVIII[ème] siècle comme au siècle précédent, d'autres mouvements ou écrivains allant à l'encontre de l'essor de la raison; un écrivain tel que Jean-Jacques Rousseau ou des mouvements comme l'illuminisme et le pré-romantisme s'opposent dans ce même siècle à l'idée d'un triomphe de la raison. Toutefois, le mouvement qui informe la réflexion de la plupart des penseurs est celui-là même qui se fonde sur la rupture d'avec Dieu et les causes premières, et qui voit dans la science et le progrès des éléments décisifs du bonheur humain. Dans cette même optique, le XIX[ème] siècle résiste face au déploiement des croyances religieuses exaltées par le mouvement romantique. Dans son *Cours de philosophie positive,* Auguste Compte déclara péremptoirement que le temps des religions était passé. Le positivisme ainsi que le matérialisme sont alors les doctrines dominantes de l'époque.



# Mollâ Sadrâ, symbole de l'unité culturelle iranienne*

Dr. Karim MODJTAHEDI

Si déjà depuis le XIIème siècle les noms de Fârâbi, d'Avicenne, de Ghazâli et un peu plus tard celui d'Averroès ont été prononcés couramment en Occident, sans parler des véritables œuvres avicennisantes, voire un ou plusieurs auteurs connus sous le nom de pseudo-Avicenne et de toute une tradition assez prolongée dite averroïsme latin, par contre, Mollâ Sadrâ et quelques autres ne font que récemment partie de ceux dont on parle en Occident.

Pour la première fois, c'est un français, le Comte de Gobineau, qui s'est intéressé à cette philosophie à la fois très islamique - chiite - et très iranienne, en l'évoquant assez longuement dans son fameux livre, *Les religions et les philosophies dans L'Asie centrale*.[1]

Gobineau, en évoquant l'effervescence d'une culture archéologique, littéraire et philosophique sous la dynastie des Safavides au XVIIème siècle, parle d'un Mollâ natif de Shirâz, nommé Mohammed fils d'Ibrâhim.

Adonné principalement aux recherches philosophiques, écrit Gobineau, ce personnage devint assez tôt fameux. Tout le monde se pressa à son cours, tout le monde voulut l'entendre; les rois lui prodiguèrent leur estime, les peuples leur vénération, et c'est encore lui qui, après avoir fourni à l'ère des Safavides cette élévation philosophique indispensable à toute grande époque, a maintenu jusqu'à nos jours son autorité sous le nom célèbre de Mollâ Sadrâ, ou comme on l'appelle plus couramment, Akhound, le maître par excellence.[2]

Dans son livre, Gobineau a consacré une dizaine de pages à Mollâ Sadrâ: par moment, on reconnait son style de romancier. Par exemple en ce qui concerne le dialogue de Mollâ Sadrâ avec son père et surtout celui qu'il a eu à Ispahan avec Mir Fendereski, l'un des métaphysiciens les plus subtils de l'époque. Le vrai mérite de Mollâ Sadrâ, ajoute encore Gobineau, c'est d'avoir ranimé, rajeuni, à l'époque où il vivait, la philosophie antique.

Selon lui, depuis Mollâ Sadrâ, la trace de la science n'a plus été perdue, ni effacée: elle est constamment restée visible sur le sol, et malgré les circonstances, la flamme de la torche a tenu bon, elle a vacillé sous le vent, mais ne s'est point éteinte. Rien de plus équitable que de conserver beaucoup d'estime et de reconnaissance pour le grand esprit qui avait su si bien l'allumer.[3] La

*L'ésotérisme de Mollâ Sadrâ pourrait être compris comme une vision parfaitement cohérente et libérée de tout engagement idéologique de type ismaélien, qui s'enracine dans son passé le plus lointain et harmonise les traditions les plus disparates.*

*L'idée de l'âme dans la pensée de Mollâ Sadrâ n'indique pas un élément extérieur à la matière première; on ne saurait pas vraiment parler d'une chute antérieure, mais dire seulement qu'elle y retrouve sa vraie racine, son substrat, sa base, voire un support d'où elle pourrait prendre son élan.*

pensée de Mollâ Sadrâ fut par la suite réellement introduite en France et dans le monde entier par le Professeur Henry Corbin.

En Iran même, Mollâ Sadrâ peut être considéré comme un symbole de l'unité culturelle iranienne. Cette question peut tout d'abord être abordée en évoquant un fait historique: l'invasion mongole en Iran; quand Houlagou Khân vers le milieu du XIII$^{ème}$ siècle, réussit à la fois à provoquer la chute d'Alamout, de la commanderie ismaélienne et celle de Bagdad, la capitale des califes Abbassides. Il abolit ainsi les deux pôles actifs d'un antagonisme presque bicentenaire. Cet événement a contribué à libérer la pensée ésotérique qui ne se limitait d'ailleurs pas aux cadres idéologiques ismaéliens, luttant contre les califes, en la rendant intensément vivante, quoique toujours cachée. Cette pensée retrouve très tôt son chemin et son authenticité. A ce sujet, il ne s'agit pas bien évidemment de l'histoire au sens habituel du mot mais plutôt d'une tradition spirituelle qui s'actualise à chaque fois dans une conscience donnée où l'expression de son visage personnel se trace peu à peu. En ce sens, l'ésotérisme de Mollâ Sadrâ pourrait être compris comme une vision parfaitement cohérente et libérée de tout engagement idéologique de type ismaélien, qui s'enracine dans son passé le plus lointain et harmonise les traditions les plus disparates.

Au fond, nous sommes en face d'un événement intérieur à l'âme, voire d'une intrigue, qui la fait en quelque sorte s'éveiller au fur et à mesure à elle-même, comme une monade leibnizienne tout au début de son aperception, ou simplement comme un grain de blé au moment de devenir un souffle de vie.

Il va sans dire que la théorie de l'âme chez Sadrâ joue ici un rôle essentiel. Toute sa philosophie essaie de penser l'origine de l'âme et de tracer la direction ultime de son mouvement. L'homme découvre son chemin en apprenant à connaître son âme et par ce même fait, il devient non seulement un animal pensant, mais surtout un *homo-viator* en quête de son origine et de son rang spécifique dans d'échelle des êtres.

L'idée de l'âme dans la pensée de Mollâ Sadrâ n'indique pas un élément extérieur à la matière première; on ne saurait pas vraiment parler d'une chute antérieure, mais dire seulement qu'elle y retrouve sa vraie racine, son substrat, sa base, voire un support d'où elle pourrait prendre son élan.

La théorie de l'âme chez Mollâ Sadrâ est beaucoup plus originale que l'on ne pourrait le croire au premier abord. L'âme n'est pas une lumière déchue dans le corps mais en un sens le corps lui-même, évidemment dans la mesure où il a la possibilité d'évoluer graduellement. Il s'agit en quelque sorte de la matérialité de l'âme, de même que d'une certaine spiritualité de la matière.

Au fond, la matière première fait partie du contenu latent de l'âme et grâce à l'idée de la transsubtantiation - essentielle à la philosophie de Mollâ Sadrâ - on serait tenté de dire, suivant une formule du regretté Professeur Corbin, que l'âme évolue par un corps résurrectionnel, comme si la matière devait en un sens se spiritualiser et l'esprit par le même coup se matérialiser.

Cette théorie va permettre à Mollâ Sadrâ de préserver entièrement la cohérence de sa philosophie, en acceptant la priorité foncière de l'existence sur l'essence. Mais il ne faut pas oublier que les degrés de l'être et ceux de la connaissance à chaque étape s'unissent et au travers de cela, sur le plan existentiel,

les degrés de la pénétration correspondent aux degrés de la perfection. Autrement dit, l'existence chez Mollâ Sadrâ correspond à la lumière dans la philosophie de Sohrawardi, ce qui en un sens signifie que l'existence est avant tout une présence. La priorité revient à chaque étape à un degré de cette présence. Une pénétration graduelle, partant d'une intuition vague et terne qui se précise au fur et à mesure, comme une lampe dont la lumière s'intensifie en se projetant de plus en plus haut. En ce sens, on devrait même dire que l'âme n'est autre que le degré même de son intensité.

En outre, de nos jours, il ne faudrait plus oublier que l'âme n'est pas seulement végétative, animale, intellectuelle, ou même résurrectionnelle, mais aussi et peut être avant tout, culturelle. L'âme saisit le critère de sa valeur à travers une culture donnée et s'exprime par les moyens traditionnels de cette culture.

En ce sens, nous arrivons au cœur de notre sujet, car toute culture a d'une certaine manière un aspect équivoque et toute définition que l'on pourrait à la rigueur en donner se confond avec le degré de compréhension que l'on a de cette culture.

L'origine de la culture iranienne est très ancienne et ses éléments assez divers. Nous pouvons parler de son aspect islamique ainsi que de ses aspects anté-islamiques; d'une source philosophique hellénisante très iranisée et d'une sagesse autochtone sortant des anciennes religions iraniennes: mythes, hymnes, et épopée qui ont survécu à l'islamisation et font partie intégrante de cette culture. L'épopée de Ferdowsi[4] en est un exemple vivant. Sur le plan philosophique, on pourrait parler par exemple d'Avicenne, à la fois péripatéticien et illuminatif et surtout de Sohrawardi qui fait revivre une tradition plus que millénaire. Sur ce plan, Mollâ Sadrâ, tout en étant plus modéré, connait une réussite d'autant plus grande, en arrivant à harmoniser non seulement les divers aspects des traditions philosophiques existantes, mais aussi les diverses disciplines considérées habituellement comme séparées, à savoir, la théologie, les lois religieuses, le mysticisme et enfin la philosophie.

Il réussit à mettre sur pied une Sagesse Divine qui s'inscrit au cœur même de la culture iranienne, réelle et vivante.

Par ailleurs, il va sans dire qu'un philosophe n'est pas celui qui choisit un certain nombre de catégories en cours, pour faire un philosophème abstrait, par lequel, il dote ses adeptes d'une dialectique formelle qui leur donne une assurance intellectuelle provisoire ou autre. De toute façon, toute quête d'unité et d'harmonie sur le plan humain, reste seulement le but d'un effort perpétuel et un philosophe est toujours invité à continuer son chemin et à redoubler d'effort. En ce sens, Mollâ Sadrâ reste le maître incontestable et d'ailleurs incontesté, de toute une génération zélée et pleine de courage qui essaie de continuer dignement son travail, en espérant une nouvelle renaissance philosophique. ■

*L'existence chez Mollâ Sadrâ correspond à la lumière dans la philosophie de Sohrawardi, ce qui en un sens signifie que l'existence est avant tout une présence.*

*L'origine de la culture iranienne est très ancienne et ses éléments assez divers. Nous pouvons parler de son aspect islamique ainsi que de ses aspects anté-islamiques; d'une source philosophique hellénisante très iranisée et d'une sagesse autochtone sortant des anciennes religions iraniennes: mythes, hymnes, et épopée qui ont survécu à l'islamisation et font partie intégrante de cette culture. L'épopée de Ferdowsi en est un exemple vivant.*

---

* Exposé fait au Congrès international de Mollâ Sadrâ, le 24 mai 1999.

1. Paru à Paris en 1865, chez Perrin.
2. Gobineau, Joseph Arthur, *Les religions et les philosophies dans L'Asie centrale*, Perrin, 1865, pp.65-66.
3. Ibid, p.73.
4. Voir à ce sujet Modjtahedi, Karim, "Ferdowsi et Sohrawardi", *Revue de Téhéran*, No. 42, Mai 2009.

# Le luth fou

## Sur le seuil de l'antre du géant invisible

Vincent BENSAALI

Hosayn revient. Il est accompagné par une vieille femme qui embrasse aussitôt les joues de Lalla Gaïa, comme si elle était sa petite fille. En dehors du «*salam*», aucun mot n'est échangé, les choses sont évidentes, ce n'est pas ici un lieu pour les paroles inutiles… La vieille dame part sur la droite, Lalla Gaïa la suit. Elles passent devant un portail monumental dont les faces intérieures sont recouvertes de cuivre doré, menant au secteur des hommes. Au niveau du centre du portail, la vieille dame s'arrête, se tourne vers la droite, s'incline profondément et respectueusement. Lalla Gaïa a vu les gens faire ainsi, y compris dans la ville, lorsqu'ils traversent les avenues menant directement au sanctuaire, aussi, elle fait de même. Cela lui cause une étrange impression: en s'inclinant respectueusement face à une grande porte, il lui semble qu'elle fait montre d'un profond respect face à un géant invisible… Pourtant, rien en elle ne lui dit que le geste est ridicule. Avant cela, elle n'avait fait que s'incliner devant elle-même, devant ses propres désirs, et devant des êtres et des obligations qui ne sont en réalité que des conventions, pourtant, elle n'a jamais trouvé à y redire… Cette fois, en s'inclinant face à une porte ouverte, un vide, il lui semble que son geste est probablement plus juste: tout d'abord il ne profite à personne, et puis, il la fait se tourner vers une réalité qui la dépasse, qui l'englobe, qu'elle perçoit sans pouvoir la voir, et qu'elle situe plutôt, au fond de soi peut-être, et qu'elle se représente en même temps à l'extérieur comme un géant invisible…

Longeant le mur de la cour, elles entrent par la porte située dans l'un de ses coins et s'immiscent dans le dédale des couloirs et des salles. Des pièces anciennes, voûtées, parcourues par de larges piliers, s'ouvrent de part et d'autre. Des gens portant les habits des campagnards s'y reposent, y prient. Virant à droite, elles empruntent une large allée intérieure soudain ouverte en son milieu par un grand escalier menant au sous-sol. Elles prennent l'escalier. Au bas de celui-ci apparaît un vaste espace composé de plusieurs volumes. La vieille femme se tourne vers la droite et s'incline une nouvelle fois. Lalla Gaïa avec elle. Elles font quelques pas puis l'iranienne s'arrête, retenant Lalla Gaïa par le bras, puis elle sort son livre d'invocations et tandis qu'elles se trouvent côte à côte, droites, la tête baissée, elle se met à réciter en psalmodiant une longue série de salutations en langue arabe: «… Que le *salam* soit sur toi ô héritier d'Abraham, que le *salam* soit sur toi ô fils du Prince des martyrs, que le *salam* soit sur toi ô Flambeau de la guidance, que le *salam* soit sur toi ô Maître des cœurs…» Se déroule une longue litanie ponctuée par les mots «*As-salamo 'alayka* / le *salam* soit sur toi»,

à chaque fois suivis par une des caractéristiques de l'Imâm. Hosayn avait expliqué à Lalla Gaïa que la tombe de l'Imâm Rezâ se trouve à une dizaine de mètres au-dessous du niveau du sol de la salle du tombeau, ainsi, les voilà plus près de la tombe proprement dite que les gens qui, au-dessus, se ruent les uns sur les autres afin de tenter de toucher la superbe clôture d'argent recouvrant une pierre tombale en réalité symbolique… Alors Lalla Gaïa, tournée vers le mur de marbre qui lui fait face, et auquel elle attribue la présence de l'Imâm Rezâ, celui-là même qui attire les cœurs, les faisant venir des confins du monde, se laisse porter par les éloges que récite sa compagne, s'y associe, s'y coule, les amène sur ses lèvres au fur et à mesure qu'elle les entend, et peu à peu, s'évanouit à la conscience de soi… Dans ce tchador qui de toute façon a gommé tout ce qu'elle avait de particulier, de différent, de notable, elle n'est bientôt plus qu'un souffle, le souffle d'un cœur rendu ardent par les éloges qu'il entend, qu'il prononce et qui le font s'aplatir face à celui auquel elles sont adressées. Là disparaît le décalage entre sa vision extérieure de l'endroit, des gens qui s'y trouvent, et son ressenti intérieur tendu vers le cœur du lieu: l'endroit perd de sa consistance, les gens s'évanouissent progressivement à sa conscience, elle se trouve au seuil de l'antre du géant invisible, elle est assise sur la voix dont elle ne sait plus si elle l'entend ou si elle la produit, son corps – ou sa conscience? – en est soulevé, elle avance



*Cette fois, en s'inclinant face à une porte ouverte, un vide, il lui semble que son geste est probablement plus juste...*



*De nouveau, elle voit ses mains, elle voit le mur, qui continue de se rapprocher...*

vers le mur, elle ne sait si c'est elle qui s'en approche ou si c'est lui qui vient à elle, ou même si c'est le mur qui se déplace en elle, le sol et le plafond perdent leur réalité, ainsi que tout ce qui était autour d'elle, il n'y a plus qu'un mur infini de marbre lumineux, le tissu noir de son tchador suspendu dans un vide qui la transperce, et ses deux mains qui vont se poser sur ce mur, juste devant elle… Le mouvement devient considérablement lent, les quelques centimètres qui la séparent du marbre semblent ne pas vouloir être franchis, elle ressent comme un écrasement, une pression énorme, comme si son corps voulait entrer dans un atome… Les repères ont tous disparu, le temps s'est élargi à son comble, la matière s'est pour sa part réduite à sa densité la plus grande, regard intérieur et vision extérieure se confondent, un grand inconfort écrase sa conscience, comme une douleur qui ne crie pas, qui ne se sait ni réelle ni rêvée. Comment tout cela va-t-il finir? Ce mouvement comporte-t-il une fin? Quelle va être la délivrance? Il lui semble maintenant être tel un atome, comme une boule de métal lourd, extrêmement dense, qui roule sur un infini absolument plat. Est-ce le mur, qui de vertical est devenu horizontal? Elle a peur. Va-t-elle être indéfiniment cette boule dense qui roule, sans jamais plus pouvoir s'arrêter, sans jamais plus rencontrer d'obstacle? Soudain, c'est comme un tourbillon, un fouillis de lumière, une souffrance pire encore, car il n'est même plus de bille, même plus de surface, même plus de roulement, c'est une désintégration! Pourtant, au fond d'un désarroi violent, qui semble vouloir s'apprêter à imploser à lui-même, elle réalise qu'une chose est restée constante depuis que cela a commencé: son regard, sa vision, même si elle ne savait plus si elle voyait ou si elle était vue… Cette pensée la délivre, là où elle allait se trouver broyée en une multitude de particules. De nouveau, elle voit ses mains, elle voit le mur, qui continue de se rapprocher. Au moment où ses mains auraient dû finalement le toucher, voici qu'il s'ouvre!

Le plan vertical laisse de nouveau la place à un sol horizontal, sur lequel apparaissent bientôt des gens, des pèlerins. Lalla Gaïa retrouve soudainement la conscience de son corps. Elle marche. Elle se trouve dans une grande salle,

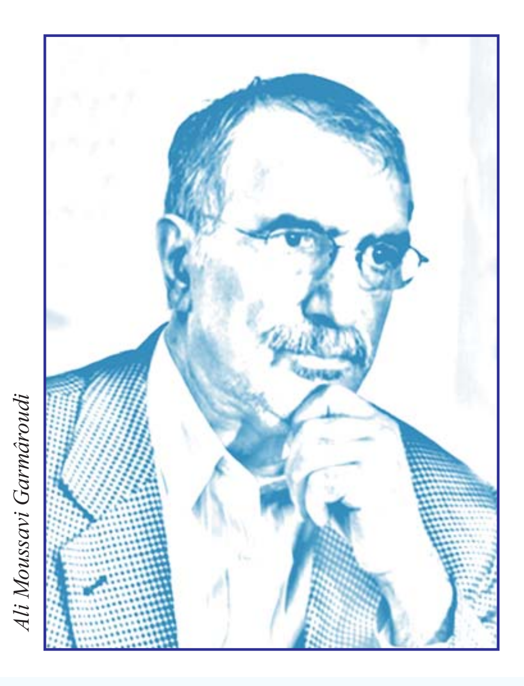
elle croise des hommes et des femmes, mais au fur et à mesure qu'elle récupère ses repères, il lui semble qu'il se passe quelque chose d'étrange. Ce sont les vêtements des pèlerins. Les femmes ont toutes des tchadors arabes, de couleurs différentes, et portent le *niqâb* qui voile leur visage, tandis que les hommes portent tous des turbans, aux couleurs variées également, et certains ont une épée à leur ceinture! Elle sort dans la cour, et ne parvient pas à comprendre ce qui est arrivé aux gens. Et où est la dame qui l'accompagnait? Où est Hosayn? Elle se retourne et là manque de tomber à la renverse: ce n'est plus une coupole d'or qui domine le sanctuaire, mais deux! Instinctivement, elle porte les mains à son visage, à sa poitrine, à sa tête. Elle regarde ses mains. Rien d'anormal. Mais que s'est-il passé? Elle n'est plus à Mashhad! Le seul sanctuaire à deux coupoles qu'elle connaît est celui de Baghdâd, dans le quartier de Kadhimayn, celui-là même qui abrite les tombeaux du père et du fils de l'Imâm Rezâ, les Imâms Kâdhim et Jawâd! Or elle n'est jamais allée à Bagdad! Et ces tenues que portent les gens? On ne s'habille plus ainsi aujourd'hui! Est-ce un Ta'zieh[1] géant qui est organisé ici aujourd'hui? ■

1. Théâtre traditionnel chiite rejouant la passion de l'Imâm Hossein.



# Ali Moussavi Garmâroudi:
## précurseur de la poésie religieuse contemporaine

Khadidjeh NADERI BENI


Ali Moussavi Garmâroudi

Ali Moussavi Garmâroudi est né en 1941 à Qom. Il a entamé sa carrière littéraire avec des poèmes consacrés aux Quatorze immaculés, pour se faire peu à peu connaître comme poète religieux, chercheur, traducteur du Coran, rédacteur en chef de quelques magazines littéraires dont *Goltcharkh*, professeur à l'université, attaché culturel de l'Iran au Tadjikistan, conseiller culturel du président de la République islamique... "La ligne du sang" et "A l'ombre du dattier du Prince des croyants" figurent parmi ses poèmes religieux les plus connus, et l'ont consacré comme l'un des précurseurs de la poésie religieuse persane contemporaine. Son "Epopée de l'arbre" fut composé au moment de la Révolution, lors des émeutes et des manifestations de l'automne 1978.

**Épopée de l'arbre**

Seul de ma mère étoile,
J'ai tout appris.
Celle qui s'assied au loin,
Modeste,
Bien plus grande que le soleil,
Emettant sa lumière au gré de nos regards
Observant sans cesse le monde
Toujours au nombre des étoiles…
L'épopée de la rivière ne peut être bénie,
Car elle n'a plus qu'à clamer
«J'admire l'eau
- qui cherche à monter dans les veines de la plante-
Plus que la rivière
Qui, gémissant, avance
Dans son inévitable lit...»

...Quand le soldat arriva à la maison,
La mère dit:
Change tes habits,
Ton frère est atteint par une flèche
Viens l'enterrer dans le petit jardin!
Le soldat dit:
Je le sais, mère!
J'ai tiré sur lui...
Entre martyre et cruauté,
La distance
Est à la mesure d'un fusil,
De notre place,
Encore salut à l'arbre!
Qu'on ne se serve pas de lui,
Jusqu'à sa mort,
Pour construire la crosse du fusil...

**La ligne du sang**

J'aime les arbres
Qui restent debout, pour te respecter
Et l'eau
Héritage de ta mère.
Ton sang a confondu l'honneur
Le crépuscule réfléchit ta pureté...
L'épée qui déchira ta gorge
Divisa toute chose en deux:
Celles qui te sont attribuées
Et d'autres à Yazid[1]
Maintenant, nous sommes
Et les pierres et les eaux
Et les arbres, les monts, les ruisseaux et les champs
De Yazid
Sinon d'Hussein...
Le sang qui suinta de ta gorge
Divisa tout en deux:
Quant à la couleur!
Toute chose est soit rouge,
Soit n'est pas d'Hussein
Hélas! Ta mort était écrite
Elle se moque de la vie...
Ton sang se fait le garant la sincérité,
Il faut te chercher dans la vérité
Dans la plante
Quand elle pousse,
Dans l'eau
Quand elle désaltère,
Dans la pierre
Symbole de persistance,
Dans l'épée
Quand elle déchire,
Dans le crépuscule,
Qui est rouge...
Il faut justement te voir en Dieu...

**Tchamrân[2]**

Un homme grand comme l'honneur,
Subtil comme la tige du figuier.
Rocher sous l'eau:
Rigueur calme et secrète.
Simple comme la pluie,
Glissant comme de l'eau
Dans les cœurs… ■


Sources:
- S. H. Râzi et G. Fâtemi-Qomi, *Motoun-e Eslâmi*, Téhéran, Presses Universitaires d'Iran, 3e éd. 1999.
http://aftab.ir/articles/art_culture/literature_verse/c5c1201618496p1.php
http://chehreha.mahblog.com/content/3796


---

1. Fils de Mu'awiyâ, qui à cause de son opportunisme et son manque de scrupules, était mal accepté par beaucoup de musulmans. Il chercha, en vain, à assurer son califat en obtenant de force le serment d'allégeance de l'Imâm Hossein.
2. Mostafâ Tchamrân est né en 1932 à Téhéran. Il commença ses études universitaires à l'Université de Téhéran, pour ensuite se rendre aux Etats-Unis et y obtenir son doctorat ès physique plasma. Pendant ses études aux Etats-Unis, il s'engagea dans la lutte politique contre le régime pahlavi. Il rentra en 1971 en Iran où il fut nommé ministre de la défense. Il joua un rôle très important lors des débuts de la guerre. Il fut tué lors d'une opération militaire en 1981 à Dehlâviyeh.


LE JOURNAL DE TEHERAN

Le plus fort tirage des journaux en langue étrangère publiés en Iran

Journal de Téhéran
8 Khordâd 1318
30 Mai 1939

# L'Iran physique
# Ses mines et son industrialisation

Dr. ABDALIAN

La géographie physique de l'Iran est faite de contrastes violents. Sur son immense territoire, se rapprochent, se combinent et par endroits se heurtent les influences physiques qui caractérisent d'habitude des pays fort éloignés les uns des autres. Les auteurs qui ont méthodiquement étudié sa nature sont encore peu nombreux: à la fois très vieux et très jeune, l'Iran ne livre pas facilement ses secrets.

Il faut l'avoir parcouru: montagnes neigeuses, déserts de pierres, océans de forêts, steppes arides, avoir employé tous les moyens de locomotion si étrangement réunis dans notre pays: avion, chemin de fer, chameau, mulet, âne; il faut avoir vu, mètre par mètre, les grandes chaînes, les vastes solitudes, tenté d'en résoudre les énigmes géologiques, pour sentir les forces éternelles qui ont tourmenté et façonné la terre de l'Iran.

On nous a enseigné que la croûte terrestre, lorsqu'elle était liquide ou pâteuse, était soumise aux marées et aux caprices de la houle comme l'océan.

Je me représente l'Iran, à l'époque où cette surface a durci: notre pays m'apparaît comme un océan figé. La vaste plaine est comme une eau calme, les larges vallonnements sont des vallées régulières, les hautes montagnes une effroyable tempête qui ne s'apaisera plus.

Notre esprit, dans sa manie de logique, aimerait tracer des frontières précises, assigner leurs places

à ces formes géologiques, pouvoir dire: "Ici fut une province, ici en commence une autre", mais la nature comme l'amour se moque de nos conceptions. Vous ne trouvez pas plus de frontière que vous n'avez pu, enfant, déterminer le moment précis où vous sombriez dans le sommeil. Vous voici soudain dans la steppe fleurie de tamarin, de bruyère. Voici des rochers à pic, des lacs salés, des horizons sauvages, de hautes chaînes rébarbatives.

Profondément engagé dans la massive Eurasie continentale et maritime, torride et tempérée, l'Iran, comme toute personnalité complexe mais vigoureuse, possède un caractère dominant, visible dans son aspect. Son paysage présente des contrastes qui traduisent la fonction essentielle de l'Iran: assurer le passage de l'Asie à l'Afrique en rapprochant les deux continents sur son propre territoire. Cette fonction, on peut la suivre dans le climat et dans toutes les conditions biologiques comme dans l'architecture du sol.

Dans ce pays bossué de volcans, zébré de hautes chaines, tailladé de gorges, sillonné de vastes solitudes, l'épopée de humanité en marche vers l'avenir se trouve écrite dans le paysage. Il a un sens profond que la terre livre à ceux qui pieusement se penchent sur elle pour recueillir ses confidences. Elle leur a fait entendre tour à tour, le poème tragique des forces souterraines, le chant triomphal de l'effort humain et les accents merveilleux du rêve, libre domaine où l'esprit construit un monde par-delà le monde réel.

Pour connaître l'histoire de ces formes, de ces paysages tourmentés, il faut plonger dans l'abîme du passé vers les temps révolus: l'antique drame de la terre en proie aux forces souterraines se déroulera devant le rêveur épouvanté. Le vieux sol iranien, émergé du milieu des mers, est pris comme entre les serres d'un gigantesque élan par deux formidables blocs: la Gondwanie et 1'Eurasie. Sa rude écorce paléomésozoïque est ébranlée par ce travail titanique; trop rigide pour être plissée elle se brise, et des failles immenses, des blessures ardentes de la terre jaillissent, des torrents de matières ignées qui s'épandent en masses énormes pour former, une fois refroidies, des pics, des plateaux, des massifs et des filons avec les richesses minérales qu'elles contiennent.

C'est grâce à cette œuvre formidable de la nature, à ces explosions souterraines que les minerais enfouis dans les entrailles de la terre vinrent au jour devant les yeux éblouis de l'homme. Celui-ci, roseau humain pensant, est devenu maître de forces aveugles en utilisant leur résultat, travail gigantesque. Il a créé un monde à son tour, le monde qui doit être au-dessus du monde qui est: science et art, morale et religion, industrialisation et civilisation, fruits merveilleux du rêve et du labeur humains.

Lors de nos nombreuses investigations géologiques, nous avons déjà trouvé dans cette terre iranienne des motifs d'espérer; tout notre territoire est fort favorisé par la nature: il possède, révèle une foule de richesses qui contribueront puissamment à notre progrès. L'activité industrielle d'un pays dépend de plusieurs facteurs dont les principaux sont outre les transports, les matières premières, la force motrice, les capitaux, les techniciens et la main d'œuvre.

Beaucoup plus que l'agriculture, soumise à la nature, l'industrie porte l'empreinte de l'homme, de son génie, de la puissance de sa technique. Il est certain que l'industrie moderne des mines est difficile à implanter dans un pays neuf parce qu'elle suppose la réunion d'éléments très divers, tandis que l'agriculture s'appuie sur le sol.

Mais il est non moins évident que l'industrie minière peut être créée de toutes pièces elle sera le commencement de transformations radicales.

En serait-il ainsi pour l'Iran? Nous n'hésitons pas à répondre par l'affirmative. En effet, les magnifiques espérances que les expéditions écologiques suscitent, ainsi que les récentes mesures du Ministère de l'industrie et des mines

sur la prospection et l'exploitation ne laissent plus aucun doute sur le fait que l'Iran vient de planter hardiment les premiers jalons de son industrie minière, qui apparaît ainsi non seulement désirable mais possible.

Il faut cependant espérer que l'initiative privée, nous voulons dire les sociétés constituées avec des capitaux iraniens, ne tarderont pas à venir épauler l'œuvre du gouvernement dans ce domaine si important de l'économie nationale. Ainsi elle aura accompli, non seulement un devoir de haut patriotisme mais contribué aussi à l'effort de l'industrialisation de l'Iran.

En effet, tout pays qui veut évoluer rapidement au point de vue économique ne peut rêver de plus beaux succès que l'industrialisation.

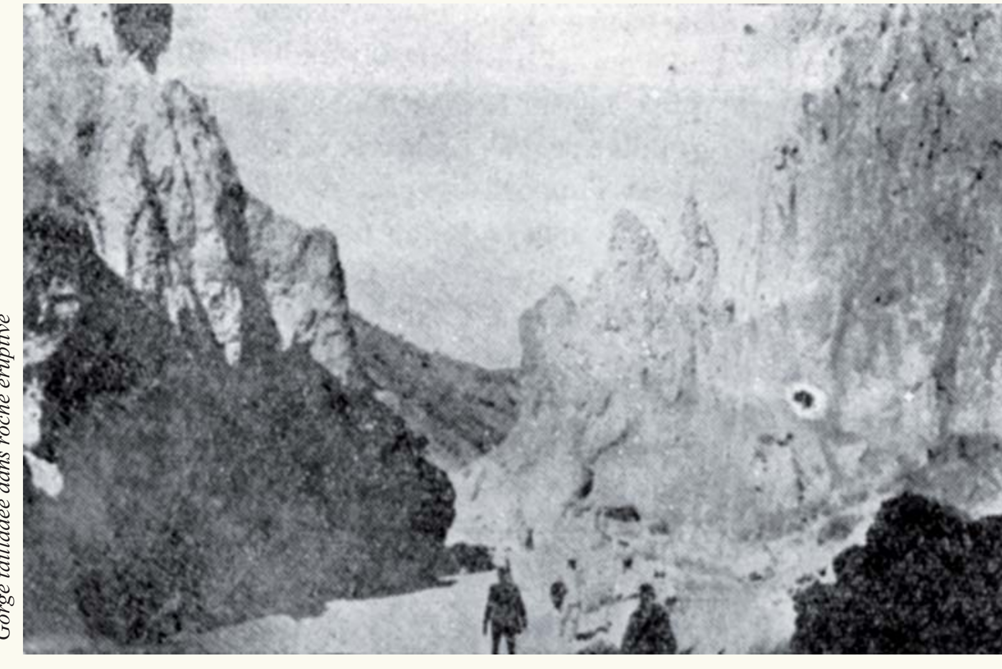
Pour précipiter cette évolution économique, il faut que les sociétés iraniennes se trouvent mêlées à toute l'activité extractive. Il faut que non seulement leur champ d'action se localise dans cette industrie, mais surtout, dans celui des industries de transformation. Ce sont ces industries qui influencent l'économie générale et favorisent l'activité et la richesse du pays. Il importe de souligner que ce sont les industries qui sont les plus rapprochées des industries extractives et qui ont besoin de matières minérales qui garantissent aux mines iraniennes un débouché plus stable que l'étranger.

L'industrie alimentaire, le bâtiment, l'ameublement qui ont ce double caractère en sont les meilleurs exemples.

Nous ne doutons pas que par l'exploitation méthodique et intensive du sol, œuvre à la fois de l'Etat et des paysans, l'Iran peut connaître une activité fiévreuse et féconde dans ce domaine. Son avenir minier industriel dépend de l'intelligence, de l'esprit d'organisation, de la volonté des chefs responsables.

Comme dans tous les pays de civilisation moderne l'effort humain, individuel et collectif, prend désormais toute sa valeur. ■

Téhéran, le 6/3/1318



*Gorge tailladée dans roche eruptive*

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- La Revue de Téhéran se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه «رُوو دوتهران» در دکه‌های اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.

---

## S'abonner en Iran

LA REVUE DE TEHERAN

## فرم اشتراک ماهنامه "رُوو دو تهران"

| | |
|---|---|
| یک ساله ۱۸۰/۰۰۰ ریال | Nom de la société (*Facultatif*) مؤسسه |
| شش ماهه ۹۰/۰۰۰ ریال | Nom نام خانوادگی — Prénom نام |
| 1 an 18 000 tomans | Adresse آدرس |
| 6 mois 9 000 tomans | Boîte postale صندوق پستی — Code postal کدپستی |
| | E-mail پست الکترونیکی — Téléphone تلفن |

**اشتراک از ایران برای خارج کشور**

شش ماهه ۲۵۰/۰۰۰ ریال — یک ساله ۵۰۰/۰۰۰ ریال

**S'abonner d'Iran pour l'étranger**

6 mois 25 000 tomans — 1 an 50 000 tomans

Effectuez votre virement sur le compte :

**Banque Tejarat**
N°: **251005060** de la Banque Tejarat
Agence **Mirdamad-e Sharghi**, **Téhéran**,
Code de l'Agence : **351**
Au nom de **Mo'asese Ettelaat**

Vous pouvez effectuer le virement dans l'ensemble des Banques Tejarat d'Iran.

حق اشتراک را به حساب جاری **۲۵۱۰۰۵۰۶۰** نزد **بانک تجارت**،
شعبه **میرداماد شرقی تهران، کد ۳۵۱**
(قابل پرداخت در کلیه شعب بانک تجارت)
به نام **موسسه اطلاعات** واریز،
و اصل فیش را به همراه فرم اشتراک به آدرس
تهران، خیابان میرداماد، خیابان نفت جنوبی، موسسه اطلاعات،
نشریه **Revue de Téhéran** ارسال نمایید.
تلفن امور مشترکین: ۲۹۹۹۳۴۷۲ - ۲۹۹۹۳۴۷۱

Merci ensuite de nous adresser la preuve de virement ainsi que vos nom et adresse à l'adresse suivante:
Presses Ettelaat, Av. Naft-e Jonoubi, Bd. Mirdamad, Téhéran.
Code Postal : 15 49 95 31 11
Pour signaler tout problème de réception : mail@teheran.ir

**مجلهٔ تهران**

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

**مدیر مسئول**
محمد جواد محمدی

**سردبیر**
املی نُوواِگلیز

**دبیری تحریریه**
عارفه حجازی
جمیله ضیاء

**تحریریه**
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
بابک ارشادی
سمیرا فخاریان
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
سعید کمالی دهقان

**گزارشگر در فرانسه**
میری فِررا
اِلودی برنارد

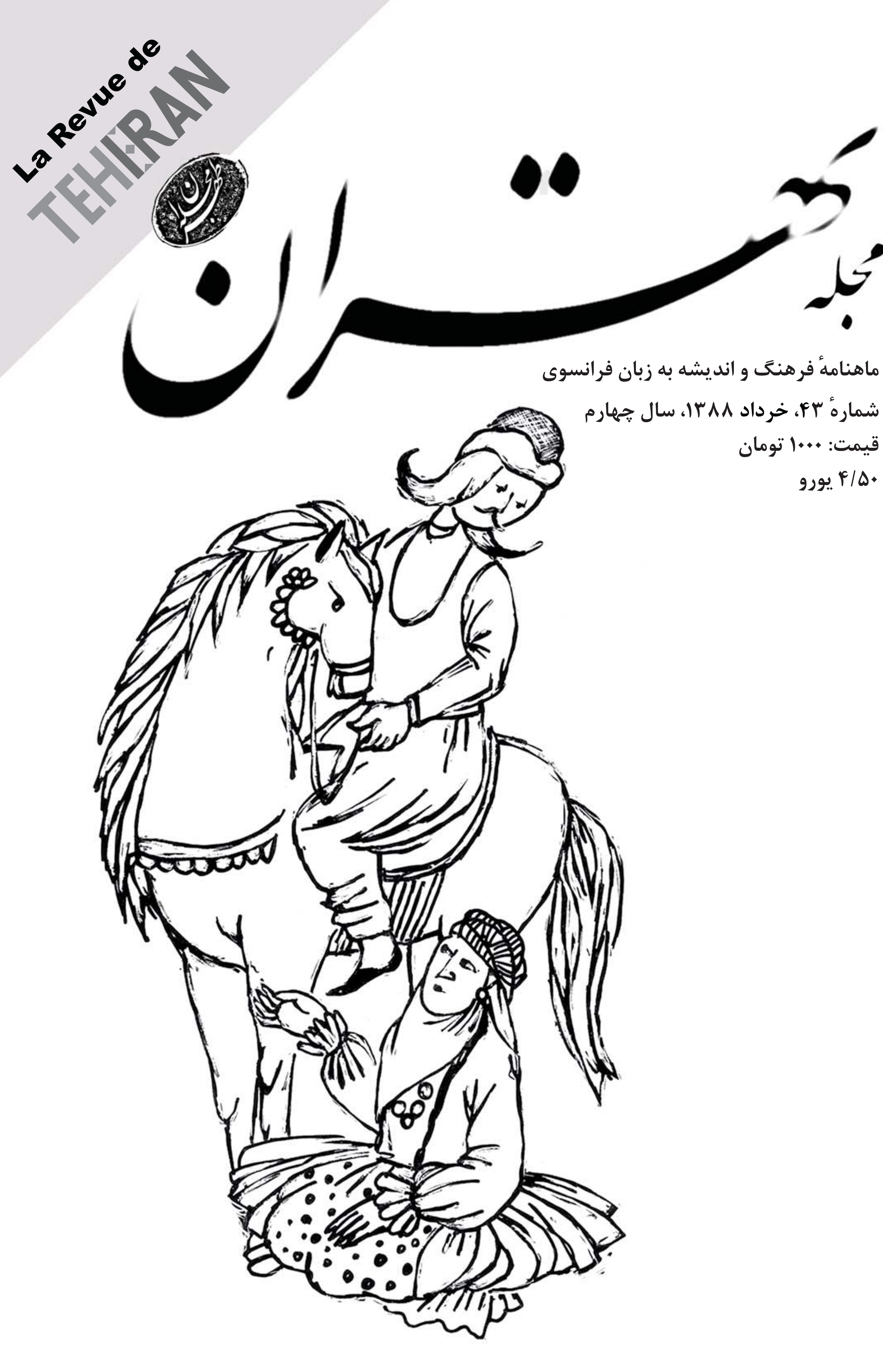
**تصحیح**
بئاتریس ترهارد

**طراحی و صفحه آرایی**
منیره برهانی

**پایگاه اینترنتی**
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ


Verso de la couverture:
***Illustration: Ali Bouzari***





شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸

ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی

شمارهٔ ۴۳، خرداد ۱۳۸۸، سال چهارم

قیمت: ۱۰۰۰ تومان

۴/۵۰ یورو

www.teheran.ir